

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM

**OROSZ IRODALMI
DIÁKKÖRI DOLGOZATOK**

III

SZEGED
1988

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM

OROSZ IRODALMI
DIÁKKÖRI DOLGOZATOK

III

SZEGED
1988

OROSZ IRODALMI DIÁKKÖRI DOLGOZATOK

III

szerkesztő

FEJÉR ÁDÁM

a kötetet gondozta.

BOGNÁR FERENC

TARTALOM

Balogh Anna:	Turgenyev "Füst" című regényének értelmezése	1
Dorner Brigitta:	Ippolit alakja Dosztojevszkij "A félkegyelmű" c. regényében	11
Molnár Katalin:	Miskin és Aglaja alakja Dosztojevszkij "A félkegyelmű" c. regényében..	22
Terhes Edit:	Dosztojevszkij "A szelíd teremtes" c. kisregényének értelmezése	31
Kis-Baranyi Erika:	L. Ny. Tolsztoj "Szerгий atya" című elbeszélésének elemzése	42
Sárközi Andrea:	Csehov és a humanista egyetemesség problémája /"A 6-os számú kórterem" c. novella elemzése/	59
Konkoly Katalin:	A szorongás mint az individuális tökéletesség elérhetetlenségének következménye /Csehov "A szekéren" c. novellájának elemzése/	77
Szekeres Ágnes:	Csehov "A diák" és "A püspök" című elbeszéléseinek összehasonlító elemzése	86
Vukitsevits Éva:	Leonyid Andrejev "Júdás" című novellájának elemzése	94
Veres Mária:	A hasonmások szerepe A. Blok költészetében	113
Szilágyi Rita:	A költészet szelleme /A. Blok "Carmen" c. versciklusának elemzése/.....	133
Puskás Melinda:	O. E. Mandelstam "1924 január 1." című versének értelmezése	150
Vida Zsuzsa:	A dialógus problémája Paszternak költészetében	167

Balogh Anna:

Turgenyev "Füst" című regényének
értelmezése

Turgenyev regényét 1867-ben adták ki először. A mű ellentmondásos fogadtatásra talált: mind a szlavjanofil ideológia késői képviselői, mind a nyugat felé tekintők számára túlságosan leleplező, túlságosan éles volt ez a tükör. Turgenyev egyszerre világít rá a konzervatív orosz nacionalizmus, a nyugatot közvetlenül majmoló arisztokrácia, s az önmagát tökéletesen eredetinek, őstehetségnek képzelő, ám zavaros fejű orosz intelligencia hibáira. A fő cselekmény, a szerelmi történet háttére mindvégig a pletykák, ötletek, eszmék látszólag mozgalmas harcát mutatja, s ezzel elbűvöli a XIX. századi orosz társadalom kérdései iránt érdeklődő olvasót. Ime egy regény, amely Oroszországról, orosz emberekről szól, orosz szereplőkkel játszódik – egy német fürdővárosban. Ez az érdekes alaphelyzet nagyon is jellemző: még külföldön sem lehetett elfeledkezni a hazai ellentmondásokról. Miközben ez a tehetős réteg angol, német filozófusok nevével dobálózott, párizsi színésznőcskéket emlegetett, franciául beszélt, a felszín alatt "menthetetlenül" orosz maradt.

Az eszmetörténeti problémákkal telített háttér előtt azonban finoman megrajzolt szerelmi történet bontakozik ki, amely látszólagos magánjellege ellenére a kor nagy kérdéseinek feszültségét hordozza magában. A szerelmi háromszög problematikája ismerős: a férfinak választania kell, ám sem a két lehetőség közötti ingadozás, sem a választás nem elégítheti ki teljességigényét. Érdekes módon a lényeges mozzanat nem is a végkifejlet, /hogya ki kit

választ, ki kit hagy el, vagy esetleg a kétesélyes játszma egy harmadikat is magában rejt/, hanem az a kilátástalan érzelmi vívódás, amely a három embert lassan felőrli.

Első olvasásra úgy tűnik, magának a szerelmi történetnek nem sok köze van a politikai háttérhez. A cselekmény elején a szereplők vágyai, törekvései teljesen magánjellegűnek látszanak. Vizsgáljuk meg a turgenyevi szöveget, mégpedig három szempontból: hogyan jellemzi az író hőseit; hogyan beszélnek, gondolkodnak ők magukról; mi a véleményük egymásról.

Litvinov – a "becsületes, jóra való, kissé öntudatos fiatalember, akiből elég sok van a világon" – egyáltalán nem azért van Badenben, mert az ott nyaraló arisztokrácia berkeiben akar elvegyülni. Múltja "nem túlságosan érdekes és egyáltalában nem bonyolult", mint ahogy jövője sem ígérkezik annak. A ködös tanulmányok után gazdálkodás várja, minden politikai tevékenység nélkül. Litvinov véletlenül csöppen bele a nagyvilági társaságba, s bár elcsodálkozik az ott tapasztaltakon, mindvégig kívül marad a körön. Közben Potugin, Bambajev Irina kezdeményezésére ide-oda sodródik az orosz "forradalmárok" és az unatkozó arisztokrácia között, gondolatait pusztán szerelmei foglalják le, cselekvéseit érzelmei irányítják. Viselkedése épp ebben tér el a nyaralóseregétől. Ez utóbbiak életformája – akár a badenira, akár az otthonira gondolunk – üres, tartalmatlan. Az arisztokráciára és az "intelligenciára" is az a "szellemi aktivitás" jellemző, amelyet inkább üres fecsegésnek, szócséplésnek nevezhetnénk. Fontos fogalmakkal dobálóznak /Oroszország jövője, az orosz zsenik sorsa, jobbagykérdés, demokrácia/ anélkül, hogy bármelyiket is mélyebben megvizsgálják, bármelyiket is próbálnák megoldani. Ez a verbális problémameg-

oldás Turgenyev szerint nem lehet követendő példa. Milyen utat jár be ezzel szemben Litvinov? Ő nem nyilatkozik a problémáról, hanem megéli azt. Ő saját szerelmi lángolásának és kudarcainak aktív, teljes szereplője. Saját kárán tanul – ám ez az út mégis tartalmasabb és eredményesebb, mint bármiféle verbális okoskodás. Litvinov voltaképpen arra fog rádöbbenni golgotája végén, hogy problémája megoldhatatlan. Ám ez a fájdalmas felismerés megalapozottnak, emberileg valóban érvényesnek vehető.

Milyennek látjuk Irinát a regény elején? Vele valamivel nehezebb a dolgunk, hiszen az író csak a múltjáról ad konkrét felvilágosítást. A kamaszlányos szeszélyeknek hirtelen fellobbanó sikere vet véget, aztán szülei, rokonai kényszerítésére bekerül abba a körbe, mely felragyogtatja – érzelmileg pedig tönkreteszi őt. Ám Irina érzí a ragyogás mögött a már említett ürességet, ezt Litvinovval való kapcsolata is bizonyítja. Szabadulni szeretne a rá kivetett szereptől, s a nagy lehetőség a régi barát megjelenésével adódik számára. Az a bizonyos "aktív program", a problémák megélése, amelyet Litvinov képvisel, Irinát is magával ragadja. Érdekes azonban, hogy kapcsolatuk kezdetén Irináé a kezdeményező szerep. Kihagyóan kutat Litvinov után – virágot, levelet küld neki, találkára hívja. Ezzel a női magatartással persze találkozhatunk más irodalmi művekben is: a legközelebbi példa rá Puskin Tatjánája.

Tánya ábrázolása a lehető legtömörebben történik, ám furcsa módon abból a néhány mondatból, amellyel az író jellemzi őt, egész lénye kirajzolódik szemünk előtt. Ő Litvinov unokatestvére, gyermekkoruktól fogva ismerik egymást. A férfi szereti, tiszteli őt – de nem hiányzik-e ebből az érzelemből az a lobogás, amelyet Litvinov egyszer már átélt ifjúkorában Irinával való kapcsolatában? Tanya

alig van jelen a történetben, ám Litvinov és Irina kudarcában láthatatlanul is döntő szerepet játszik. Hogyan válik ez a jelentéktelenné tűnő lány a szerelmi háromszög "teljes jogú" tagjává? A választ Litvinov magatartásában kell keresnünk: ő az, aki nem képes lelkipurítás nélkül elhagyni a Tanya által képviselt biztonságot, s tépelődése Irina bosszúságát is maga után vonja.

Arra vonatkozólag, hogy ki kit szeret, miért és milyen mértékben, kielégíthető képet adhatunk. Litvinov szereti Tanyát, aki a biztonságot, a hűséget, az odaadást képviseli egy eldöntött életformában. Ez a szeretet – az osztozás jóban-rosszban, a közös jövő – a barátság fogalmához áll közelebb. Viszont szerelmes Irinába, aki a szenvedélyt, a szeszélyeket, az odaadás és a gyötrés elmentését jelenti, az őszinte és gondtalan közös múltat idézve. /Érdemes figyelni a közös jövő – közös múlt elmentésére/.

Irina szerelmes Litvinovba, aki életének egy érzelmileg tartalmas, telített korszakát idézi. Irina szenvedélye őszintének tűnik, de az unatkozó szépasszony gondolatától mégsem tudjuk elhatárolni magunkat, hiszen az üres életforma gyakran eredményezi a kalandkeresést.

Tanya szereti Litvinovot, valószínűleg hasonló érzelmeikkel, amelyeket Litvinov érez iránta, sőt nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt, hogy egy lány számára a férjhezmenetel egész életre kiható döntés volt egészen a legutóbbi időkig.

Litvinovot megzavarja Irina felbukkanása és heves érdeklődése iránta. Melyek Irina módszerei? /Természetesen nemcsak cinikus játékról van szó; Irina számára rendkívül fontos a kapcsolat felújítása./ Mindenáron össze akarja kötni az elszakadt szálakat, holott Litvinov öntudatlanul is szívesebben maradna a gyermekkori barát pozí-

ciójában. Irina a férfi bocsánataért esedezik, pedig Litvinovnak már sikerült fátylat borítania a múltra. Férje figyelmét is felhívja az ügyre, amivel kényes helyzetbe hozza Litvinovot és önmagát is. Ezzel a magatartással bírja rá a férfit arra, hogy elgondolkozzon a kapcsolat folytatásának lehetőségéről. Ugyanakkor nem bizonyítható, hogy Irinát Litvinov egyénisége ragadná magával. Beszélgetéseik közben is "ha valaki oldalról nézett volna rá, s úgy figyelte volna meg arc kifejezését, azt gondolta volna, hogy egyáltalában nem hallja, amit Litvinov mond... megjelent előtte az egész élet, nem a Litvinové, hanem a saját élete".

Mennyire önző tehát Irina? Hogyan értékelhető viselkedése? Nyilvánvaló, hogy elsősorban önmagával törődik, nem a másikkal, s nem is kettejükkel, közös életük problémáival. Am heves vágyakozása a lelki teljességre, az önmegvalósítás igénye pozitívumként jelentkezik - akkor is, ha a későbbiek folyamán az elfogadott életformához való kötődés mindezt lehetetlenné teszi.

Hogyan reagál minderre Litvinov? Szabadulni is szeretne Irinától, ugyanakkor ellenállhatatlanul vonzódik is hozzá. Vívódása azonban nem csupán erkölcsi megingás következménye /a várakozó vőlegény helyzetében egyébként sem szabadna eltévelyednie/, hanem valódi érzelmi megketőződésé. Ráadásul egyedül kell döntenie: Irinára vonatkozó kérdéseire még Potugintól, legfőbb bizalmasától sem kap megnyugtató választ:

"- Mégis, azt kérdezem magamtól, őszinte-e?

Potugin lehajtotta a fejét.

- Amikor elragadja az érzés - őszinte, mint minden szenvedélyes nő. A büszkesége is visszatartja attól, hogy hazudjék.

- Hát büszke? Én inkább azt gondolom, hogy szeszélyes.

- Büszke, mint az ördög; node nem baj".

Potugin tehát meglehetősen romantikus színben tűnteti fel Irinát, s valljuk be, nem sokat téved. Turgenyev hősnője némileg emlékeztet a "Vörös és fekete" Mathilde-jára. Kaland, szenvedély, aktív program igénye, megismerési vágy – ezt képviseli Irina. Intimitás, bensőséges személyes viszony, passzív biztonság – ez várja Litvinovot Tánya oldalán. Így indul Litvinov gyötrelme: szerelem az egyik nő iránt, lelkipurdalás a másikkal szemben. Talán még megmenekülhetne Litvinov, elutazhatna, Irina azonban végzetes lépést tesz: ő is feltárja érzelmeit.

Tánya megérkezésével Litvinov rettenetes helyzetbe kerül. Egyrészt rendeznie kell az ügyet menyasszonyával, aki tőle várja élete boldog fordulatát. Másrészt Irina is Litvinov kezébe teszi le sorsát egy váratlan levéllel, elfeledkezve nevééről, helyzetéről.

Többször felsoroltuk már azokat a tényezőket, amelyek Litvinovot Irina, illetve Tánya felé vonzzák. Most még egy fontos összetevőt kell tudomásul vennünk: Litvinov felelősségérzetét mindkét nő iránt.

Kit választ Litvinov? Miért? Azt mondtuk, hogy a főhős – tudatosan vagy öntudatlanul – az aktív, "megéléses" problémamegoldásra hajlamos. Tánya mellett ez a tapasztalat kimaradna az életéből, Tánya őt is passzivitásra ösztönözné. Ezért, bár korántsem biztos abban, hogy választása helyes, a kockázatot, a nagy lehetőséget választja Irina személyében. S mintegy vállalja a kudarc lehetőségét, amely minden fájdalom ellenére is gazdagabbá, tartalmasabbá teszi életét.

Tánya megjelenése jó alkalom arra, hogy a két női szereplőt összevegyessük.

Irina – "disznó". Már kamaszlánykorában is félig szórakozott, félig fáradt mosolyában az ideges kisasszony bukkant elő. Volt benne "valami makacs és szenvedélyes,

másoknak is, önmagának is veszedelmet jelentő vonás... anyjában is, apjában is önkéntelen tiszteletet sugalmazott... azzal a különös és homályos várakozással, amelyet - az isten tudja, miért - ébresztett bennük. Úgy érezték, mintha születésekor magával hozta volna a jogot a gazdagságra, fényűzésre és hódoltatásra".

Irina, ha nem is osztatlan lelkesedéssel, de megadón vonul be az arisztokrata körbe, mintha a sors akaratának engedelmeskednék. Hiszen ezt várják tőle szülei, erre az életformára jogosítja fel különös, a nyomorúságban is büszke, méltósággal teli lénye. Végül bármilyen szigorú kritikával viszonyul is a körülötte lévőkhöz, erről a társadalmi helyzetről, a nagyvilági élet velejáróiról már nem tud lemondani.

Hogyan viseli Irina Tanya jelenlétét? Voltaképpen nem is Tanya szeszélye miatt támad kellemetlen érzése. Litvinov szünni nem akaró lelkiismeretfurdalása, megosztottsága bántja, s hogy a férfi minden igyekezete ellenére sem tud olyan felszabadult, elégedett és boldog lenni, mint ahogy azt együtt remélték.

Ha Litvinov - vívódásai közepette is - felelősséget érzett Irina iránt, akkor Irinára ennek ellenkezője igaz. Irina önzéséből következik a felelőtlenség mások iránt. Akkor kezd tétovázni Litvinovval szemben, amikor az minden akadályt elhárított már. Romantikus álmait akkor váltja fel a józan mérlegelés, amikor a megvalósítástól már csak egy lépés választja el. A realitás, amelynek talaján új életet kellene kezdeniük, kevésbé izgalmas, s nagyon bizonytalan. Irina pedig csak lelkileg tud azonosulni az aktív önmegvalósító törekvésekkel, gyakorlatilag viszont nem tud kiszakadni abból a passzív, csak "verbálisan" tevékenykedő arisztokrata körből, amelyben él.

Tanya orosz származású, szőke, kissé telt alkatú,

darabos arcvonású, de csodálatos jóságot és szelídséget fejezett ki okos, világosbarna szeme, s finom, fehér homloka mintha állandóan verőfényes lett volna. Tánya "hazai" lány - szerény, egyszerű, s éppen józanságában okos: Litvinov tekintetéből, mozdulataiból érzi, hogy vőlegénye nem szereti többé. Botrányok helyett visszahúzódik - szelíd természete eltitkolja a kétségbeesést. Tánya elámul Irina szépségén, tudomásul veszi a vetélytársnő fölényét - meg sem próbál felülkerekedni rajta.

Érdekes mozzanat a műben Tánya és Potugin összeismerkedése. Mindketten rögtön rokonszenvet éreznek egymás iránt, hiszen mindketten áldozatok. Potugin tisztviselő - múltjával, szürke házibarát mivoltában szerepe a titoktartás, gazdag, magasrangú emberek bűneinek vállalása. Életére a megaláztatás nyomja rá bélyegét. Az introvertált, magányos embert összeroppantja ez a helyzet. Potugin sorsa tanúskodik arról, hogy az arisztokrácia "belül" nemcsak üres és tartalmatlan, de a képmutató külső mögött embertelenség is rejtőzik. /A szegény lányt gyűlölik, örökségére pályáznak, az árván maradt kisgyereket idegen kezekbe adják rokonai stb./ Természetesen Tánya jövője nem ilyen borús, de az ő szelíd jóságával is vissza lehet élni - Potugin éppen ezt szeretné megakadályozni.

Egy dologra mindenképpen rávilágíthatunk Irina, Tánya és Potugin személyiségrajza kapcsán: mindhárman egy-egy társadalmi réteg teljes értékű képviselői. Irina a feltörekvő, ám valójában visszataszító arisztokráciáé, Tánya a demokratikus érzelmű otthoni polgárságé, Potugin a lebecsült tisztviselőrétegé. Mindhármuk sorsát annyira meghatározza helyzetük, hogy eddigi elméletünk a szerelmi történet apolitikusságáról elsietettnek bizonyul.

Litvinov tetteiben viszont a problémák aktív megé-

lésére, a teljességre való törekvés, nem pedig a társadalmi kötöttségek játsszák az uralkodó szerepet. Ezt írja Irinának: "Csak azt akartam megmondani neked, hogy mindebből a halott múltból, mindezekből a füstté és porrá foszló törekvésekből és reménységekből egyetlen élő és elpusztíthatatlan erő maradt: szerelmem... ez az én jövőmdm, hivatásom, szentélyem, hazám".

Litvinov tehát mindent egy lapra tesz fel - de ez a döntő lépés már elválik a humanista teljességprogramtól. Nem lehet mindent feláldozni a szerelemért, nem lehet minden ambíciót a szerelem átható erejében feloldani. Ez a lépés valójában - korlátozás; Irina hamar felismeri az irreális közös jövő megvalósításának határait. A szerelem ugyanúgy köddé válhat, mint minden más érzés, és az érzelmek nem teremthetnek létfeltételeket, személyiségünk bonyolult összetevőit pedig szintén nem redukálhatjuk le egyetlen érzelemre.

Irina egyszerre ijed meg Litvinov - most már nem annyira magával ragadó, irreálisnak tűnő - lobogásától, s attól a tudattól, hogy ő maga nem képes átvenni ezt a lobogást, s mindent feláldozni érte. Ezek a tényezők okozzák kapcsolatuk zsákutcába jutását, Litvinov összeomlását.

A regény utolsó lapjai némileg megnyugtatók az olvasót. A szereplők további sorsáról van szó - voltaképpen mindenki a neki kijelölt életmódot folytatja. A viszonylagos "happy end"-nek /Litvinov és Tanya találkozása/ nincs túl nagy jelentősége, mint ahogy az egész hazatért üdülőtársaság további történetének sem. A történet végén egyedül Litvinov tűnik gazdagabbnak egy keserű tapasztalattal: a "megoldhatatlanság" érzésével. A "megoldhatatlanság", a "változtathatatatlanság" a regény egészére is jellemző. Turgenyev pedig maga siet segítségünk-

re a füst-szimbólum értelmezésében: "Füst, füst – mondta többször is egymás után, s egyszerre úgy tetszett neki, hogy csak füst, füst minden, minden: a maga élete, az orosz élet, minden, ami emberi, de különösen minden, ami orosz... mintha állandóan változnék minden, mindenütt új képek és új jelenségek kergetik egymást, de lényegében minden ugyanaz, minden siet és rohan valamerre – és eltűnik minden, nyomot sem hagyva, semmi célt nem érve".

Dorner Brigitta:

Ippolit alakja Dosztojevszkij
"A félkegyelmű" c. regényében

"A félkegyelmű" c. regénnyel foglalkozó szakirodalom egy része Ippolit alakját nem értelmezi helyesen. Deák Tamás az író szócsövévé redukálja a hőst, V. Jermilov szerint pedig a figura nem illeszkedik szervesen a regénybe:

"Burdovszkijnak és Ippolitnak semmi közük a regény valódi cselekményéhez, közvetett hatással sincsenek a cselekményt előrevivő hősök sorsának alakulására, s még csak nem is mellékalakok". A szerző Dosztojevszkijt meggyanúsítja azzal, hogy antinihilista pamfletet csempészett a regénybe, megalkotva így egy második regényt. Hogy mi célja volt a köztudottan szlavofil érzelmű írónak ezzel? Dosztojevszkij – reakciós társadalmi beállítottságának megfelelően – védelmébe veszi ilyen módon ugyanazt a nemesi-polgári társadalmat, amelyet oly találóan leplezett le "első" regényében – állítja Jermilov. M. Gusz vagy Meier-Graefe a nihilizmus, az orosz társadalomba behatolt, racionalizmussal megfertőzött nyugati eszme bírálataként értelmezik Ippolit útját.

A továbbiakban a társadalmi vonatkozású szempontokat hanyagolva eszmetörténeti síkon vizsgálom a figurát, csatlakozva Bergyajevhez, aki szerint Dosztojevszkij fő témája az ember, az ember által képviselt eszme. Regényeinek felépítése centripetális vagy centrifugális: ez azt jelenti, hogy egy személy köré csoportosul a többi figura. A centrifugális regényekben a főhős mozgása a többi szereplő felé irányul /például "A félkegyelmű"-ben a regény középpontjában álló Miskin próbál segíteni a körü-

lötte nyüzsgő, önmaguk ellentmondásaiban vergődő figuráknak/. A centripetális regányekben viszont pontosan fordított a tevékenység iránya: a többi szereplő cselekedeteinek célja a főhős: az "Ördögök"-ben mindenki Sztavrogin körül nyüzsgő, azon igyekezve, hogy annak rejtélyét, titkát megfejtse.

Bergyajev tehát éppen arra mutat rá, ami a korábbi elemzésekből hiányzik: a szereplők és az eszmék kölcsönhatására, egymást alakító, kiegészítő szerepére. A fent említett kritikák ugyanis a kölcsönhatásokat figyelmen kívül hagyva, Ippolitot elszigetelten, saját problémaállapotában vizsgálják, pedig a mű értelmezésekor semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül Ippolitnak Miskinhez való viszonya.

Miskin "A félkegyelmű" központi, szervező alakja. A herceg etikai abszolútum, közösségi küldetéstudattal felruházott hős, a krisztusi szeretet apostola. Dosztojevszkijt a regényében a miskini szeretetelvű program érvényessége izgatta a XIX. századi pétervári társadalomban. A herceg körül a többi figura csak e program érvényességét erősíti vagy tagadja. Dolgozatomban arra a kérdésre szeretnék választ adni, milyen módon árnyalja Ippolit a miskini elveket, azok milyen korlátaira mutat rá. Ehhez először Ippolit helyzetét, jellemét, problémaállapotát vázolnám néhány gondolatban, és Miskinnel szembeítve szeretném meghatározni a regénykoncepcióban betöltött szerepét. Kettejük összehasonlításakor a személyiség-elvet választottam kiindulópontul.

Személyiségről akkor beszélünk, ha sikerül kialakítani a lélek és a tudat spirituális egyensúlyát. A személyiségnek azonban ahhoz, hogy realizálódjék, ki kell lépnie a spiritualitásból a tevékenység szférájába, ugyanis a tevékenység az élet, a cselekvések közege. A személyiségben pedig cselekednie kell, próbára kell ten-

nie önmagát, mivel a cselekvésen keresztül kapja meg az önigazolást. A személyiség igazi értékadása a tevékenység világában történik meg a cselekvésen keresztül. A tevékenység világában minősítődik a személy által képviselt eszme is.

Hogyan zajlik le az értékátadás folyamata? A tevékenység a személyes kapcsolatok világa, közege is; a tevékenykedő személyiség csak más személyiségekkel kölcsönhatásban létezik, a tevékenység során személyiség személyiséggel lép kapcsolatba. Alapvető követelmény tehát a tevékenység világában a személyes kapcsolatok kialakítása.

Képes-e erre Ippolit és Miskin, és ha nem, miért nem? Hogyan mulasztják el a személyiség kialakításának lehetőségét, milyen hibákat követnek el, milyen tényezőket ket hagynak figyelmen kívül a személyiség megteremtésére törekedve? Ippolit problémaállapotát exponálva arra törekszem, hogy választ adjak ezekre a kérdésekre.

Ippolit az önmeghatározás problémájával küzdő hős. A közeli halál fenyegetését a sors kihívásaként éli meg. Milyen választ ad, hogyan reagál erre a kihívásra? Ippolit reagálásában különböző szinteket különíthetünk el, ezek a szintek időbeli és fejlődésbeli vázat is adnak. Megadják az eseményeknek azt a logikus láncolatát, ami végül a döntő elhatározást eredményezi. Ez a fejlődésrajz a hős önvallomása alapján rajzolható meg.

A korai Ippolitról csak annyit tudunk, hogy szeretne egyéniség lenni. Olyan én-képet alakít ki magának, amit az jellemez, hogy szilárdan hisz a maga nagyraihavottságában. Az emberek fölé akar nőni, tanítójuk akar lenni. Ezt az önképet azonban a valósággal való első találkozás megkérdőjelezi. Osztálytársa, Bahmutov, olyan emberi értékekkel rendelkezik /nyílt, őszinte, segítőkész,

vidám/, amelyek társai között népszerűvé teszik. Ippolit önmagát szeretné ilyennek látni, de a versenybe nem kapcsolódik be, érezve talán, hogy alulmaradna. Bahmutovhoz hasonló értékekkel nem bír, ő inkább komor, magányos fiú, aki soha semmiben sem volt első. Megpróbálja szeretni Bahmutovot, szeretetre képtelen. Már Bahmutovval való kapcsolatából kiderül, hogy egyenrangú emberi kapcsolatokra nem képes, az emberi kapcsolatokat csak alá-fölérendeltségi viszonyban tudja elképzelni. Bahmutovot maga fölött állónak érzékeli, bár ezt magának nem vallja be. Azonban magában ki kell egyenlítenie a valós és képzelt önkép közötti különbséget. Elfordul az emberektől, s bezárkózik magányába, ahol szabadon ábrándozhat, s fenntarthatja vágyott képét.

Ennek a magánynak a képi kivételése tulajdonképpen az odú, ahova akkor menekül, amikor megtudja, hogy hamarosan meg fog halni. Az elzárkózás azonban az arányos, a az értékek torzulásához vezet. Odújában Ippolitnak lehetősége van arra, hogy ne a valósághoz igazítsa önképét, hanem önképéhez formálja a valóságot. A valóságról alkotott hamis elképzelésének oka a tudat torzulása. A tudat torzulásának oka pedig az emberi kapcsolatok hiánya, a tapasztalati világból, a valóságból való kilépés.

Ippolit az élettől elzárkózva becsapja magát. Rá kell döbbennie arra, hogy az odúba zárkózás nem a sors büszke vállalását jelenti, hanem a valóság előli menekülést, megfutamodást. Elzárkózásában megszüli a sors által megbántott, igazságtalanul halálraítélt ember képét. Áldozatnak érzi magát. Azt próbálja elhitetni, hogy betegsége, közeli halála megfosztja őt attól a lehetőségtől, hogy cselekedjék, valami módon realizálja magát az életben, valójában azonban elfelejtett szavaiból kiderül, hogy betegsége, halálraítéltsége kapóra jön neki, hogy ne kelljen cselekednie. Élete determinációjának ér-

zékelése felmentés számára a cselekvés alól, lehetőség képzelt önképének megtartásához.

Az egyénnek a halál általi determináltságát ugyanakkor abszolutizálja, a cselekvés egyetlen korláataként ismeri el. Életfilozófiája is ennek megfelelően alakul. Szerinte az embernek – ha csak egyszer él – minden a hatálmában van. Csak az emberen múlik, hogy mivé válik, mit ér el az életben. Az életnek a mindennapi tevékenységből eredő korlátaait Ippolit számításán kívül hagyja, hiszen a tevékenység szféráját ő nem ismeri, s azt hirdeti, hogy az emberi boldogulás korlátja csak magának az embernek a tudati korlátoltsága lehet. Az emberek azért nem válnak gazdaggá, azért nem lesznek boldogok, mert nem ismerik föl, hogy a körülményektől függetlenül csak rajtuk múlik minden.

Ippolit tehát alapvetően spirituális lény, aki az életet a tudatilag megélt étellel azonosítja. Ezért mondhatja: "Úgy élni, ahogy én ezalatt a hat hónap alatt éltem, annyit jelent, mint az ősz öregséget megélni". Az idő fogalma spiritualizálódik nála, az idő a lét intenzitásának mérésére szolgál. Ha viszont az élet a tudatilag megélt étellel azonosítható, akkor mire való a tevékenység, ami a maga teljességében irracionális, a tudat révén nem mindig felfogható?

A spiritualitást abszolutizáló hős hajlamos elfeledkezni a tevékenységről, ahol a test értelemhordozó szereppel bír, mivel az ember teste révén vesz tudomást a tevékenység létezéséről. Ha a test egészséges, nem juttatja eszünkbe a tevékenység szféráját. Am a spirituális hős számára a betegség folytán tragikus élményként adódik a test – és ezzel együtt a tevékenység – tudomásulvételének szükségessége. A betegségtudat megzavarja a hőst abban, hogy a spiritualitást a "személyiség" normális ál-

lapotának tartsa. Ez történik Ippolittal is, aki lehetőséget kap arra, hogy spirituális lényét áttegye a tevékenység szférájába. Sikerül-e neki?

Megpróbálkozik vele. Igyekszik tevékenykedni, s ez a "tevékenykedés" új tapasztalatokkal ajándékozza meg. Belépve a tevékenységbe, belép a személyes kapcsolatok világába. Megismerkedik a medikussal és feleségével, s egyszeriben Ippolit viselkedésében változásokat figyelhetünk meg. A kezdeti hivatalos hangnem, tartózkodás oldódni kezd. S mintha ezeknek az embereknek a megértéséig is eljutna: "...panaszkodni kezdett és bevallom, magával ragadott: csaknem egy óra hosszat ültem ott nála". Igazi személyes kapcsolatot azonban valójában nem sikerül kiépítenie. Ippolit visszautasítja a segítségüket, viselkedése pedig lényegében nagyon is kiszámított; tulajdonképpen életpróbája alanyainak tekinti ezeket az embereket. Neki valójában csak az a célja ezzel az életpróbával, hogy önmagát ellenőrizze, önmaga elveinek helyességét kipróbálja. De a valóság hálójába kerülve – akaratán kívül – rákényszerül a tevékenység törvényeinek az elismerésére is, amelyek figyelembevételre korábbi nézeteinek átértékelését jelenti. Tudomásul kell vennie, hogy a boldoguláshoz nem elég az ember akarata, el kell ismerenie a társadalmi összeköttetések fontosságát, a pénz szükségességét. Ezzel kapcsolatban az emberekről való értéktétele is megváltozik. Hiszen a medikusék tulajdonképpen Szurikovhoz hasonló emberek, önhibájukon kívül lecsuszott egzisztenciák. Ilyen emberekkel szemben Ippolit korábban csak mélységes undort és megvetést érzett: "Nem bírtam elviselni azt az örökké gonddal terhelt, ide-oda loholó, lóto-futó morcos népséget, amely a járdákon melletttem sürgött-forgott".

A medikusékat azonban Ippolit már szegény embereknek nevezi, ami arra utal, hogy valami módon képes őket meg-

érteni. Ugyanakkor a tevékenység szférájába kilépve megtalálja a lehetőséget, hogy az ember a tevékenység szférájában cselekedve megvalósítsa önmagát. A tapasztalat ugyanis helyes felismerésre vezet: önmagunk továbbélése az emberek tudatában, életében a jócselekedet útján lehetséges. Ugyanakkor azt is tudatosítania kell magában, hogy számára az önmegvalósításnak ez a módja nem adott. Tisztán látja helyzetét, azt, hogy neki nincsenek meg az eszközei – s az eszköz szót a fenti értelemben materiálisan érti – ahhoz, hogy jót cselekedjék.

Ippolit a tevékenységgel való megismerkedés során még egy felfedezést tesz – az idővel kapcsolatban. Rájön arra, hogy a tevékenység szférájában az idő másképpen viselkedik, mint a spiritualitás szférájában. A tevékenység szférájában az idő a cselekvések idejét jelenti. Ippolit számára – aki az idő szorításában szenved – a tevékenység is korlátozott lehetőségeket biztosítana. Ippolit többre vágyik: arra, hogy a rendelkezésére álló korlátok között pozitívan megvalósíthassa önmagát, kinyilváníthassa emberi nagyságát.

A tevékenység szférájában azonban az önmegvalósítás számára nem lehetséges, viszont a tevékenység tapasztalása után – ami annak tapasztalását is jelenti, hogy az emberi élethez hozzátartozik a tevékenység is a spiritualitáson kívül – a korábbi spirituális beállítottságot változatlanul fenntartania lehetetlen.

Ippolit szerint tehát személyisége életben való kiteljesítését, realizálását betegsége akadályozza meg. Adott problémaállapotában az élet számára értelmetlennek tűnik. A vágyai szerinti élethez számára nem biztosítottak a feltételek: egy objektív ok – közeli halála – fosztja meg az önmegvalósítás lehetőségétől. Úgy tűnhet számára, hogy monomán betegségtudatával mintegy önmaga szorítja ki önmagát az életből.

Cselekvésképtelenségének valójában nem a betegsége az oka – ahogy ez később Pavlovszkban bebizonyosul –, hanem lényének alapvető csonkasága, szeretetképtelensége, amiről Ippolit egyelőre nem akar tudomást venni.

Ippolit megkísérli a számára adódott életszituáció újfajta értelmezését. A spiritualitás korlátait tapasztalva, a tevékenységből, az életből "kiszorulva" vetődik föl benne az öngyilkosság gondolata. Az öngyilkosság egyelőre csak felvetődő lehetőség – amely alkalmat ad a továbbgondolásra, s ami köré a metafizikai sértést szenvedett ember "eszméjét" lehet majd szőni: "Mohón kapaszkodtam bele ebbe az új gondolatba, mohón elemezgettem minden ágát-bogát, minden formáját...". Ugyanakkor az öngyilkosság-"ötlet" egyelőre idegen az individuumtól: "...minél jobban belemélyedtem, minél inkább magamba szívtam, annál jobban megijedtem. Szörnyű ijedtség szállt meg végül és nem hagyott el a következő napokban sem...". A tudatban megszülető, a tudatba beleivódó "új gondolat" ellen a természetes én: a test, az érzések tiltakoznak.

Az öngyilkosságot igénylő tudat és az öngyilkosságot elutasító test kettőiségében megpróbál egy utolsó életpróbát tenni. Pavlovszkban való első megjelenését értelkelhetjük úgy, mint az öngyilkosság kikerülésének igényét, a test parancsának való engedelmeskedést. Ippolit kísérletet tesz arra, hogy kilépve tudatának szűk világából, személyes kapcsolatot teremtsen. Azonban Ippolit nem képes személyes kapcsolatok megteremtésére, illetve csak ideig-óráig sikerül neki személyes kapcsolatokat kialakítania: meghatódik Lizaveta Prokofjevna könnyétől; az egymásratalálásnak a melegsége biztató kezdet lehetne, de Ippolit hamarosan lerombolja a meghittséget, a csalárdias légkört. Jellemző Ippolitra – s az alak negatív erkölcsi arculatára mutat –, hogy míg a többi emberben

általában a rosszat látja meg s állandóan fétélkezni akar mások fölött, addig Miskin az embereknek a bennük levő rejtett jóságára hívja föl a figyelmet.

A személyes kapcsolatok kialakításában Ippolitot csonka lényé - az, hogy nem képes következetes önértékelésre, s ebből következően szeretetre sem - akadályozza meg. Hiányzik belőle a szilárd, biztos pont, az egyensúly, amely megléte nélkül személyéhez a másik ember nem tud igazodni. Ippolit hol "nagyembernek", hol "kisembernek" érzékeli önnön lényét. Önértékelésének kettőssége az élethelyzetéhez, problémájához való kizárólagos tudati viszonyulásából fakad. Hol a többiek felett álló individuumbólként veszi tudomásul saját magát, akinek lényét a lét individuális értelmezésének igénye fölértékeli /ez az individuumból arra törekszik, hogy a létnek az individuumból fakadó értéket adjon/, hol úgy kell reflektálnia magára, mint a természeti erők játékára, jelentés nélküli atomra, melynek csak az általános harmónia, az egyensúly fenntartásában van szerepe /ebben az esetben az individuumból feladata az élet adott, általános értelmének felismerése és elfogadása/. Ippolit számára azonban az általános harmónia törvénye nem elfogadható, mert ez a törvény irracionális, a tudat által fel nem fogható.

Ippolit a megértést kizárólag a tudati megértéssel azonosítja, s a tudat számára a másokért élés, az általános harmónia fenntartásáért élés parancsa irracionális, nem értelmezhető. Ez a parancs csak a lelki megértés folytán fogható föl, tehető értelmessé - ahogyan ennek példáját Miskin felmutatja.

Miskin esetében azonban a program az ellenkező irányban torzul el, mert ő - a tudati szempontot teljesen hagyva - a természeti törvényt valamiféle belső sugallatra fogadja el, s ezzel a másokért élés törvényét abszolutizálja. Ez a félmegoldás nála teljesen törvényszerű,

hiszen Dosztojevszkij azzal, hogy alakját tudatos írói koncepció alapján félkegyelműnek rajzolta meg, eleve el is zárta előle a tudatos megértés lehetőségét. Az ő tudása lelki tudás, ami a személyiség számára nélkülözhetetlen, de nem elegendő.

Ippolit Miskinnel szemben a másik végletet képviseli. A tudat abszolutizálása miatt törvényszerűen mulasztja el azt a lehetőséget, hogy a lelkiesség folytán tudomásul vegye, megértse a másokért élés törvényének parancsát, s ennek tudatos vállalásán keresztül létét az adott objektív határok között értelmessé tudja tenni, azaz össze tudja egyeztetni az önmagunkért és a másokért élés ketős követelményét, vagyis felismerje, hogy önnön életünk értelme abban áll, hogy tudatosan vállaljuk a másokért élés imperatívuszát, s ha ezt a parancsot felismertük, e szerint éljünk is.

Ippolit tudatosan képviseli a személyiséggé válás parancsát, ám kizárólag önmagát akarja személyiséggé tenni, hiszen a többiek ebben a célban csak az eszköz szerepét töltik be. Személyiséggé válnia azonban a lelkiesség – szeretetképtelensége – miatt nem sikerül, lényének fogyatékosságára a tevékenység során fény derül.

Miskint Ippolittal szemben a személyiséggé válás programja nem izgatja, nem izgathatja, mert hiányzik belőle a tudat, amely lehetővé tenné számára a tevékenység szükségességének felismerését, s ezzel együtt a tevékenységen keresztül a személyiség fontosságának felismerését. Igaz, hogy éppen a tudat hiánya a feltétele annak, hogy az az írói koncepció alapján a szeretet programját képviselhesse. A tudat ugyanis az ellentétek forrása, többet ismer, mint a lelkiesség, tud a rosszról is, amelyet – alternatívaként – egyenrangúnak ismer el a jóval. Az ember számára adott a választási lehetőség, de a választás eredményét egy felsőbb erő bírálja el, amely csak a jót vá-

lasztó embert igazolja. A rosszat választó hős saját választásába bukik bele.

A tudat hiányának másik következménye, hogy Miskin maga sem személyiség, de ennek hiányát ő nem éli át tragikusan – mint Ippolit –, hiszen nála a tudatnak az embert önmagára ébresztő szerepe kiesik. Miskin nem küzd az önmeghatározás problémájával. Sőt, éppen a tudat – s ebből fakadóan a személyiség – hiánya teszi számára lehetővé, hogy gondolatainak célja a másik ember, s ne önmaga legyen. Ippolit gyötrődését látva azt tanácsolja neki Miskin, költözzék ki Pavlovszkba, hogy ott megnyugodjék, hogy élni tudjon. Ezzel lényegében azt tanácsolja neki, nyugodjék bele végzetébe mint megváltoztathatatlanba, béküljön meg a korai halál gondolatával; mondjon le a személyiséggé válás igényéről. Miskin így a személyiségért folyó harc felfüggesztésének lehetőségét kínálja fel, nem értve meg a személyiség fontosságát.

Molnár Katalin:

Miskin és Aglaja alakja
Dosztojevszkij "A félkegyelmű" c. regényében

Dolgozatomban szeretném megvilágítani Aglaja Ivanovna Japancsina jellemét, tetteinek mozgatórugóját, illetve Miskin herceggel való kapcsolatát.

Szemben a regény többi fő alakjával /Miskin herceg, Nasztaszja Filippovna/ – akik mintegy kirekesztik magukat az életből, a tevékenység szférájából, illetve nem is ismerik azt; szinte ezen a társadalmon kívül élnek, egy olyan osztály nélküli társadalmat alkotnak, amelyben csak lelki kapcsolatok uralkodnak, egy tisztán lelki-szellemi utópikus valóságot képviselnek – Aglaja egész más világot tár elénk. Ő nemcsak hogy nem vonja ki magát az élet hatalmából, hanem ellenkezőleg: viselkedésében, életében a tevékenység is szerepet kap, fontos tényezővé válik. Aglaja számára nem idegen a lelki-szellemi szféra sem, ő tudomást vesz a spiritualitásról is. Tetteiben, jellemében, magatartásában nem egyik vagy másik szféra van túlsúlyban, nem a spiritualitás vagy a tevékenység dominál, uralkodik rajta, hanem ezek egysége, összhangja jellemzi életvitelét, viselkedését a hagyomány jelentőségének elismerése határozza meg. Aglaja tehát a hagyomány őrzője és hordozója, a hagyományé, mely évezredek alatt, a közösségi lét során felhalmozódott léttapasztalatot, közösségsszervező és közösségformáló erőket öleli magába, s amely kialakítja az emberben a személyes kapcsolatok megteremtésének lehetőségét, a társadalmi együttélés szabályait. Mindez magyarázata annak, hogy miért jóval harmonikusabb lény Aglaja, mint akár Nasztaszja Filippovna is, miért jóval egyszerűbb, kézzelfoghatóbb számára minden, ami az életből indul ki, ami figyelembe veszi a realitást, a kör-

nyező világot, valóságot. Mindezt elősegíti szűkebb környezete, a hagyomány átadója: családja.

Míg Nasztaszja Filippovna előkelő származása ellenére deklasszáldott, az élet, a gyakorlat áldozatává vált, Jepancsinék – Jepancsin áldásos tevékenysége következtében – elindultak a társadalmi ranglátrán fölfelé, ami egyben igen sok bizonytalanságot, szükségszerű megaláztatást von maga után. A Jepancsin család igyekszik minden áron a tekintélyes réteg tagjává válni, ez határozza meg döntéseiket, ez formálja véleményüket, ettől teszik függővé magatartásukat. Ezt példázza a Jepancsinéknál tartott estély is, ami arra volt hivatott, hogy a vendégek véleménye alapján döntsék el, alkalmas-e, számításba jöhet-e Miskin herceg mint Aglaja lehetséges vőlegénye. Ezen az estén mind az előkelő társaság tagjai – az arisztokraták – kifejezik felsőbbrendűségüket a házigazdákkal szemben, mind Jepancsinék kimutatják föltétlen tiszteletüket, függőségüket, alázatukat a vendégek iránt. Mindez azonban visszássága ellenére is bizonyítja, hogy a Jepancsin család mennyire nemcsak a spiritualitás, az elvont ideák világában, lelki-szellemi szférában él, hanem figyelembe veszik a környező világot, az életet, a tevékenység szféráját. Ezzel sokkal inkább a kiegyenlített, "természetes" emberek benyomását keltik, szemben a regény többi alakjával.

Jepancsinék fő célja, hogy a család élete rendben menjen, összhang, belső harmónia legyen. Így, ha nem is kifogástalan a hangulat a családban, mégis viszonylagos rend, béke, kiegyensúlyozottság uralkodik. A családot összefogó erő a három lány, s a cél, hogy ők boldoguljanak, hogy minél kedvezőbben kiházassítsák őket. A család védőburkot jelent a lányok számára, de ugyanakkor a külső hatások is eljutnak hozzájuk. A Jepancsin lányok nagyon is

természetesen gondolkodó, egészséges lelkiületű lények, igen reálisan tudnak mérlegelni, a környező világot fel-fogni, értelmezni.

Ez a belső harmónia, kiegyensúlyozottság azonban csak viszonylagos, nem teljes. Ez magyarázható egyrészt azzal, hogy a "védőburok", a belső harmónia nem annyira személyes, mint inkább intézményes jellegű; idejét múlt, mivel a személyes tartalom és az intézményes keret elvált egymástól. Az egyensúly fenntartásának módja tehát a család tervei által szabályozott, azaz eleve bizonyos korlátozókat, megszorításokat tartalmaz: arisztokratikus.

A belső harmónia bizonytalansága tükröződik Lizaveta Prokofjevna, az anya jellemében is. Sokatmondó motívum, hogy Lizaveta Prokofjevna és Miskin herceg – ha távolról is, de – rokonok, bizonyos mértékben ugyanolyan, illetve hasonló vonások vannak bennük. Gondolok itt mindkettőjük naív őszinteségére, gyerekeségére, jóságukra, mások boldogítására, s gyakran nevetségességükre. Ugyanakkor Lizaveta Prokofjevna attól fél, hogy lányaiban – különösen Aglajában – is kialakulnak és meghatározóvá válnak ezek a különöc jellemvonások, amelyek őbenne megvannak: "Ha a lányaira nézett, az a gyanú kínoztta, hogy állandóan árt valamivel a karrierjüknek, hogy az ő természete nevetséges, illetlen és elviselhetetlen... A legjobban az a gyanú kínoztta, hogy a lányai ugyanolyan különöc nők lesznek, mint ő, és hogy ilyen lányok nincsenek a nagyvilági társaságban, és nem is szabad, hogy legyenek". Pontosan ezért félti Lizaveta Prokofjevna Aglaját Miskintől, akiben szintén megvannak ezek a furcsa, különös jellemvonások, amelyek őt mássá teszik, s amelyek nem biztos, hogy jóra, inkább szerencsétlenséghez vezetnek.

A hasonlóságok ellenére azonban Lizaveta Prokofjevna és Miskin jelleme, viselkedése között igen nagy különbsé-

gek is vannak. Lizaveta Prokofjevna formátlan viselkedése társadalmi lecsúszottságából fakad: úgy érzi, rangon aluli társaságba került, ahol affektál; Miskin ezzel szemben egységes, következetes programot követ.

Miskin "szent" programját képviselve nem akarja látni a rosszat, mindig jót mond az emberekről – ebből adódik naívsága. Még amikor mindenki számára egyértelmű, hogy Rogozsin gyűlöli őt, meg akarja ölni, akkor sem hisz az emberi gonoszságban, nem akar tudomást venni róla. Amikor Rogozsin ráemeli a kést, ezt mondja Miskin: "- Parfjon! Nem hiszem...". Nem hiszi, mert nem akarja elhinni, az ő programjába ez nem férne bele. Nem tudja megérteni, mi szülte Rogozsinban ezt a féktelen gyűlöletet iránta – ez is mutatja Miskin életidegenségét, naívságát, gyermekségét.

Ugyanakkor Lizaveta Prokofjevna akarja látni, és látja is a rosszat; úgy gondolja, hogy mindenkinek mindent meg lehet mondani. Ő mindig rosszat mond – az ő naívsága, gyerekesége ebben rejlik. Lebegyevvel való találkozásakor is egyből letorkolja azt, örültnek, esetleg részegnek nevezi: "Te meg, kedvesem, már megbocsáss, bolond vagy, nem egyéb. No elég, azt hiszem, ezt magad is jól tudod". Ezzel a viselkedésével, túlzott – olykor felesleges – őszinteségével –, mely szerint mindenkinek mindent meg lehet mondani, ha én úgy gondolom, az az igazi véleményem róla, hisz alapjában véve az emberek jók, csak a tetteik, megnyilvánulásaik lehetnek rosszak, így aztán meg lehet neki mondani azt is, hogy fajankó, mert megérti – éppen ő, Lizaveta Prokofjevna válik nevetségessé már-már bohózati szinten. Lizaveta Prokofjevna mindig kiegyensúlyozottan akar viselkedni, de állandóan kiesik a szerepéből; mindenki számára tetszően akarna gondolkodni, de nem sikerül neki igazán – ez az egész családra, köztük Aglajára is vonatkozik, őrá is rányomja bélyegét. Megnyilvánul ez

Aglaja néha végtelenen ellentmondásos viselkedésében, hirtelen felbukkanó ötleteiben, szeszélyességében, időnként kényeskedésében.

Aglaja a legkisebb és legszebb Jepancsin lány, a család szemefénye. Ő bármennyire is élvezzi a belső harmóniát, néha kifejezetten nyűg számára ez a védőburok; ki akar törni belőle, romantikus, naív álmokat sző az eljövendő boldogságról, önállóságról: "...én most meg akarok szökni hazulról, és önt választottam, hogy segítsen nekem... Bátor akarok lenni és nem akarok félni semmitől. Nem akarok a báljaikra járni, én hasznos akarok lenni". Miért nyűg ez a "védőburok" Aglaja számára?

Aglaja látja, érzi a Jepancsin család belső harmóniájának ingatag voltát, arisztokratikus, idejétmúlt jellegét, és szenved tőle. Ellentmondásosan viselkedik, mivel alkalmazkodik bizonyos mértékben ehhez a család által fölállított mércéhez, úgy viselkedik, ahogy elvárják tőle, de Aglaja több ennél. Aglaja ki akar törni, szabad akar lenni, nem akarja, hogy érzéseit, megnyilvánulásait folytonosan a társadalmi felemelkedés eszméje határozza meg, nem akarja elszenvedni a megaláztatásokat. Aglaja, miközben tapasztalja a családon belüli viszonylagos békét és harmóniát, nem akarja elfogadni azt, meg szeretné változtatni addigi életét, de tervei, álmai túl általánosak, kevés valóságalapjuk van, talán ő maga sem gondolja igazán komolyan, amit mond: "...teljesen mag akarom változtatni a társadalmi helyzetemet...". Nem is tudna élni az őt körülvevő csillogás nélkül, anélkül, hogy a család és a társaság körülvenné rajongásával – bármennyire is felszínes is ez néha, de mégsem lenne képes otthagyni ezt a világot és elvonulva csak tanítással foglalkozni: "Elhatároztam, hogy neveléssel fogok foglalkozni, és önre számítottam, mert azt mondta, szereti a gyermekeket". Hogyan illik bele Miskin herceg ezekbe az ábrándos tervekbe?

Aglaja szemében Miskin az, aki annyira különbözik az öt körülvevő társaságtól, sznob előkelőktől, tekintélyes személyektől; nem igyekszik hazug tekintélyt szerezni magának, nem pózol, benne igazi értékek rejlenek. Míg eddig Aglaja csak sekélyes érzelmeket és célokat tapasztalt, addig most azt látja, Hogy Miskin a szeretet és jószág mindenhatóságának erejében bízva egy "szent" programot követ, amivel mindenkit boldogítani, jobbá tenni, megérteni akar. Aglaja érzi, hogy a herceg maga a jószág és szeretet, aki másokat is segíteni, megjavítani, boldoggá tenni akar, aki segíthetne neki levenni ezt az arisztokratikus mázt. Aglaja szerint: "Itt nincs senki, aki felérne az ön kisujjával, méltó volna az eszére és szívére! Ön becsületesebb mindnyájuknál, nemesebb lelkű, jobb és okosabb valamennyinél! Ezek nem méltók arra sem, hogy lehajoljanak és felvegyék azt a zsebkendőt, amelyet az imént leejtett..."

Ugyanakkor Miskin az, aki nem tud kiigazodni az életben, naívan, nyíltan, gyermeketegen közeledik mindenhez és mindenkihez, ami gyakran megaláztatásához vezet. Miskin mindenkit boldogító programját követve megfélelkezik, illetve nem törődik az élettel, a tevékenységgel, figyelmen kívül hagyja azt tetteiben, viselkedésében, amit Aglaja a szemére is vet: "Miért alázza hát meg, miért ócsárolja hitványabbnak magát mindenkinél? Miért torzít el magában mindent, miért nincs önben büszkeség?" Aglaját pont az bosszantja Miskinben, hogy ha végre van egy ember, akit szeretni, tisztelni tud, miért viselkedik az érthetetlen módon ilyen formátlanul, néha szinte idétlenül, miért becsüli alá magát annyira – tehát Aglaja itt megint a tevékenység, az élet felől, a külvilág szemével is nézi és elemzi a herceg magatartását. Ebből is látszik, hogy Aglaja nem tudja igazán megérteni Miskin herceg mindenkit megváltó programját. Illetve megérteni ugyan meg-

érti, de elfogadni így nem tudja, hiszen látja, hogy Miskin, akit szeret, pusztítja magát.

Mi az oka, hogy Aglaja és Miskin kölcsönösen nem tudják megérteni egymást?

Míg Aglaja autonóm lény, aki különböző helyzetekben fel tudja mérni, hogy mit tehet, és képes is azt tenni, amit helyesnek tart, s mint a hagyomány őrzője, aki megtapasztalta a teljességélményt, képes személyes kapcsolatok teremtésére, addig Miskin herceg pont az ellentéte. Miskin lemond a személyes autonómiáról – igyekszik mindenkivel személyes viszonyba lépni, mindenkit megsegíteni, boldoggá tenni. Megpróbál mindent, hogy érvényre juttassa szeretetelvű programját, nagy erőfeszítéseket tesz, hogy az általa képviselt tökéletesség megvalósuljon, de éppen azt nem tudja elérni, amit akar: nem sikerül megmentenie, megtartania azokat, akiket annyira szeretne. Miskin számára a szeretet végletes, abszolút erő, az abszurditásig fokozza azt. Ez a program készteti arra, hogy megtagadja a személyes autonómiát, az Aglajához fűződő személyes kapcsolatot. Mindezt nem azért teszi, mintha nem volna ereje, hanem a szeretet, jóság mindenhatóságában bízva "szent" programját követi, de éppen ez az, amiért magatartására nem lehet azt mondani, hogy hiteles: nem kapcsolódik össze benne harmónikusan az individuális teljességigény /szeretetelvű programja/ és a személyes autonómia. Miskin herceg tehát kiszakítva a tevékenység szférájából, nem ismervén a hagyományt, a személyes teljességélményt – tisztán az individuális teljességigény szellemében éli életét, de nem tud visszakanyarodni az élet talajára, visszatalálni az emberiség közösségébe. Hogy sikerül kivonnia magát az élet hatalma alól – ami gyermeteg, félkegyelmű voltában fejeződik ki –, az egyrészt lehetővé teszi számára, hogy problémátlanul a jóság és

szeretet talaján álljon, s hogy programjává tegye a másik megsegítését. Másrészt viszont ez ellene hat, mivel az életen kívül áll, arról semmiféle fogalommal nem rendelkezik, nem tudja fölfogni szavai, tettei súlyát, jelentőségét, s mivel jót akar, sokszor az ellenkezőjét éri el.

Miskin hivatásának érzi a megalázottak lelki föltámasztását, maximálisan akarja az embert, az emberit képviselni – erre tette fel az életét, elementárisan felelősnek érzi magát mások szenvedéséért. Ezért akar segíteni Nasztaszja Filippovnál is, de nem tudja fölfogni, hogy az individuum spirituális mozgástere korlátozott – nem tud változtatni Nasztaszja Filippovna egzisztenciális sebzettségén, nem tudja meg nem törtéنتé tenni azt, ami Nasztaszja Filippovnával régebben történt. Normális, személyes kapcsolata Miskinnek Aglajával lehetne, de őt valami Nasztaszja Filippovnához vonzza, érdekeltnek érzi magát sorsában.

Miskin nem cselekszik és viselkedik autonóman, elzárja maga elől a személyes egymásratalálás, boldogság lehetőségét. Miközben szeretetelvű programját követve felelősséget érez azért, hogy mindenkit megváltson, boldoggá tegyen, éppen Aglaja irányában nem tudja ezt megvalósítani, aki iránt személyes vonzódást is érez, szeretet-programja nem engedi meg e személyes kapcsolat kialakulását.

Aglajában meglenne a lehetőség, a képesség a személyes kapcsolat kialakítására, ő viszont nem tudja magáévá tenni Miskin programját ilyen formában. Értékeli azt, hasznosnak, szükségesnek és felemelőnek tartja tartalmát, de megvalósulási formáját, Miskin herceg tetteit, viselkedését a valóságtól elrugaszkodott, értelmetlen szelmalomharcnak tekinti: "A «szegény-lovag» ugyanolyan Don Quijote, csak nem olyan komikus, hanem komoly. Én eleinte nem értettem, és nevettem rajta, de most már szeretem

a «szegény-lovagot» , és ami a fő, becsülöm a hőstetteit". Aglajának ezek a szavai — és a továbbiakban a ballada elszavalása is — arról tanúskodnak, hogy mindez a legifjabb Japansin lány részéről nem annyira komoly kijelentés, mint inkább gúnyolódás, csipkelődés. Miskin herceg pedig éppen ezt nem tudja megérteni Aglaja viselkedésében: a kétértelmű kifejezéseket, ellentétes ítéleteket, évődő, cívódó megjegyzéseket, ezt a játékos kettősséget, ami pedig valójában nem más, mint a személyiség normális megnyilvánulási formája.

Aglaja megnyerő, szuverén gondolkodású egyéniség, mélyen érző, szeretni tudó, nem életidegen ember, de nem képes átlátni a problémát, Miskin programjának teljes bonyolultságát. Tervei, ábrándjai a kitörésről múltó szélsőnek, fellángolásnak tűnnek, megvalósításához támogatásra, társra, személyes kapcsolatra lenne szüksége, de akit szeret, Miskin, éppen ezt nem tudja megadni neki. Miskin kizárja ezt az individuális teljességigény képviselésével, a szeretet abszolutizálásával, mely szellemében a mindenki iránti személy feletti vonzalom kerül előtérbe a személyes vonzalom, az egymásra találás helyett.

Terhes Edit:

Dosztojevszkij "A szelíd teremtés" c.
kisregényének értelmezése

A XIX. században uralkodó nézet volt, hogy minden embernek valahol, valamilyen módon törekednie kell az önmegvalósításra. Az individuum kiteljesedésének vágya a XIX. századi individuum eszmetörténeti jellemzője, ami teljes mértékben meghatározza az emberek gondolkodásmódját, magatartását, érzelmi és akarati reakcióit. Bár előfordulhat, hogy az egyén nem is tud a benne meglévő, valahol mélyen megbúvó tulajdonságról, pontosabban nem tudatosul benne a létezése, az magától működik, s rányomja bélyegét az egyén minden cselekedetére.

Az általam említett mű főhőse, a zálogos is, anélkül, hogy számot vetne ezzel, mintegy magától értetődő módon törekszik az individuális teljesség megvalósítására, elismeri ennek fontosságát, társadalmi érvényességét – mint ahogy erre a későbbiekben részletesebben is rámutatok. S éppen az okozza meghasonlását, a belső én meghasonlását, hogy ő maga – mint Dosztojevszkij hősei általában – képtelen eleget tenni saját belső elvárásainak. Nem az a legfontosabb, mint gyakran gondolja, hogy mások előtt igazolja magát, hanem hogy önmaga előtt álljon tisztán, tehát önmagában ne legyen oka kételkedni. Így tudná csak megszüntetni az önbecsülés, önérzet hiányát, ami nála számos probléma forrása. Hiszen ha önbecsülését is elveszíti, hogyan várhatná el másoktól, hogy megbecsüljék, értékeljék, elismerően viszonyuljanak hozzá.

A főhős, ha be nem is vallja, tulajdonképpen érzi, hogy társai viselkedésének reális alapja van, s értékf-

téletükkel tudata legmélyén ő is kénytelen egyetérteni, hiszen olyan ember, aki az elvárásoknak – s itt nem csupán a társadalmi, de legalább olyan mértékben az egyéni elvárásokról is szó van – képtelen eleget tenni, nem érdemel megbecsülést még saját értékrendje szerint sem. Nagyon is érzi ezt a főszereplő, s a legnagyobb baj éppen az, hogy képtelen belátni saját alkatmatlanságát, értéknélküliségét. Ha társai ok nélkül néznék le s vetnék ki maguk közül, ez még nem lenne olyan tragédia, amely ennyire föl tudja borítani az egyén belső világát, hiszen az alaptalan intrikákra általában ügyet sem vet az ember. Hangsúlyozni kell, hogy a negatív vélemény csak addig nem jelent problémát az egyén számára, amíg tudatában van annak megalapozatlanságának, de abban a pillanatban, mihelyt okot szolgáltat minderre, elbizonytalanodik, s végül saját értékítéletével szemben is fegyvertelenné válik. Pontosan ez a folyamat játszódik le a zálogossal is: "Látszatra büszkén, de a valóságban porig sújtva hagyta ott a katonai pályát. Akaratom megtört, lelkem elcsüggedt", "De sötét múltam, s az, hogy örök időkre tönkretették jó híremet, becsületemet, állandóan gyötört, megmérgezte életem minden óráját", "Életemben volt ugyanis egy rettentően nyomasztó, szerencsétlen körülmény, amely... minden órában szörnyű súllyal nehezedett rám: jó hírnevem elvesztése és az ezredből való kizárásom". Ezek az idézetek jól tükrözik a főhős lelkiállapotát, s azt, milyen változásokat idéztek benne elő az események.

Az individuális önmegvalósítás XIX. századi programjának értelmében az emberi lét konfliktusos lét, s feloldásának perspektívái egyénenként változóak: ki több, ki kevesebb sikerrel jut el a megoldáshoz, más-más utakon, különböző eszközök által. A zálogos azt hangoztatja: "Bosszút állok a társadalmon". Nála a bosszú nem más, mint torz önisgazolás. Arról van tehát szó, hogy először

Önmaga előtt kell újra "értékhordozóként" feltűnnie, s csak azután léphet a társadalom elé. Bármennyire is hangoztatja, hogy nem érdeklik mások ítéletei, törvényei, torz megkettőzöttségéből adódóan nagyon is ezek szerint él, s ezekkel szemben akarja magát újra elfogadtatni. Az ezért folytatott küzdelem azonban egyre jobban kimeríti, s épp az ellenkezőjét éri el annak, ami az eredeti célja. A személyes értékítélet jelentőségéről egyoldalúan megfélelmező ember ahelyett, hogy "feljebb kapaszkodna", egyre "lejjeb csúszik", s még távolabb kerül az elképzelt ideáltól.

A harmónikusan fejlődő egyénben – így például Dosztojevszkij hőseivel szemben Tolsztoj hőseinél – általában megvan az individuális teljességre való törekvés, s a legtöbb esetben problémátlanul, spontán módon közeledik célja felé, s amíg ez így van, addig nincs is semmi probléma. Azonban ha a hősben ez a természetesség nincs meg, és lényegvégtelen megkettőzöttségének ellenére görcsösen, erőlködve akarja mindezt elérni, akkor fantasztikus, mesterséges erőfeszítések útján juthat csak el ideig. Ez az erőfeszítés azonban egyre több energiáját emészti fel, s előbb vagy utóbb az egyén maga is kezdi érezni ennek értelmetlenségét, következésképpen mind jobban kétségbeesik, elkeseredik, s a kétségbeesett ember már eleve nem lehet teljes, hiszen tudatában zavar lép fel. Természetesen ezt nehéz elismerni, még önmaga előtt is. Ez az önmarcangolás, belső küzdelem egyre inkább megakadályozza a saját dolgaiban való kiigazodást, az eseményekre való megfelelő reagálást. Jól láthatjuk ezt, ha megvizsgáljuk, hogyan viselkedik a főhős feleségével szemben: egyáltalán nem mondható normálisnak magatartása, hiszen szó szerint halálra gyötéri a lányt, s ez még örömet is okoz neki: "Halálra gyötörtem őt, erről van szó!", "Elbűvölt az érzés, hogy nem vagyunk egyenlők".

A főhős kitűzött egy célt maga elé, csak ezt látja, minden más mellékessé válik. S ez a cél: hogy valaki végre felnézzen rá, elismerje értékeit, tisztelje őt, s ez a valaki jelen esetben a felesége. "Azt akartam, hogy bálványozva nézzen fel rám, és ezt meg is érdemeltem". "Roppant érdekel, vajon becsült-e engem?", "Megvetett-e vagy sem?".

A férfi tehát nem azért veszi feleségül a lányt, mert igazán szereti, inkább a gonosz szándék uralkodik benne. Sokszor ridegen, kimérten, sőt kegyetlenül viselkedik a lánnyal. Mindezt meg lehet érteni, hiszen sebzett lelkű emberről van szó, akinél éppen a személyiség egyik legfontosabb eleme, az önérzet sérült meg, ezáltal szinte betegessé vált, s éppen ezért túlzott mértékben igényli – a másikat meggyötörve – az önigazolást. Ezt meg lehet nála érteni, de igazolni soha. Hiába is próbálkozik ezzel a hős. Ő tulajdonképpen nem akarja büntetni a lányt, hiszen tisztában van ártatlanságával, de úgy érzi, a másik még nem képes átérezni az ő helyzetét, nem elég érett az ő problémáinak a megértéséhez. Ezért próbálja "megedzni" a lelkét azáltal, hogy ennyi szenvedést juttat osztályrészéül. Undorodik magától, nem tud megbocsátani magának, s ezért hiszi tévesen azt, hogy a másik, önmagával rendszerben lévő ember nem képes megérteni őt, hogy a másikat fel kell készíteni, azaz tulajdonképpen el kell taszítani ahhoz, hogy őt megértse; pedig talán éppen fordított a helyzet: minél tisztább valaki, minél kevesebbet "ismer", annál többet képes megérteni.

A műben a főhős nem csupán elmeséli kettejük történetét, hanem magyarázkodik is. Vádló, vádlott egyaránt ő, hiszen a valóságban senki sem vádolja semmivel, csak saját lelkiismeretével kell megküzdenie. Ez a kettős szerep /vádló-vádlott/ jól mutatja a szereplő meghasonlását: képtelen az egységet megtestesíteni, a harmóniát megte-

remteni, hiányzik belőle az ellentéteket személyesen egybefogó meggyőződés. Kifogásait, ügyetlen magyarázatait sokszor még ő maga is elveti, de sosem álláspontjának igazát vonja kétségbe, így ellentmondásokba keveredik, saját magát is becsapja, hiszen nem tudja vállalni önmagát; ezért válik nevetségessé, s képtelen kilépni a nevetségesség szituációjából: "Tudom, tudom, mondaniuk sem kell: nevetségesnek tartják, hogy a véletlent és ezt az öt percet okolom" – mondja, de mégsem látja be igazán. Mégis mindenáron "ártatlanságáról" kívánja magát és a világot meggyőzni, vagyis a bűntudatot a szó igazi értelmében nem képes vállalni. Önvádjainak komolytalanságát az okozza, hogy föltételezése szerint, ha verbálisan beismeri bűneit, már mentesül is alóluk. A főhős eltúlozza a személyes, intellektuális belátás, a reflexió jelentőségét, a szubjektív részigazságot teljesnek véli, tagadja az élettények szerepét, azaz nem látja be, hogy tetteinek vannak olyan tényezői, amelyek nem szűnnek meg azáltal, hogy mi megkíséreljük másként nézni a dolgokat. Az utólagos bocsánatkérés önmagában nem hozhatja a problémák megoldását.

Igaz, belátta, hogy hibát követett el, a nőt ő gyötörte halálra, s a beismerés által már nem az az ember, aki volt. Hiba lenne tehát azt állítani, hogy az önvallozás során mindvégig helyben topog: igenis eljut valahová, ahova a lány által nyújtott élmény segíti: a már említett szubjektív igazsághoz. Azonban a bűntudatot igazában nem vállalja, csupán bűntudatot vall, és a bűntudat nyomása alól kivont súlytalan bűnbánat, a megigazulás bekövetkezésének hazug tudata a torz tervet visszamenőleg igazolja. Nem látja be, hogy amit tett, nem igazolható, hiába is keresi ennek módjait. A főhős hibája, hogy hisz az abszolút megoldásban, ami ez esetben egyszerűen nem létezik.

Az önvallomás, önelemzés mindig teljesen szubjektív nézőpontból történik, s jelen esetben az önleleplezéshez vezet. A zálogos úgy érzi, számára teljesen világossá váltak az események mozgatórugói, ő megtalálta az igazságot. Azonban ez csupán szubjektív igazság, s lehet-e az az igazság, amit csak szubjektíven él át az egyén? Természetesen ezt nem fogadhatjuk el úgy, mint teljes igazságot, ami mindenki számára – a humán problémák teljessége szempontjából – kielégítően hat.

A lány halálával tehát újabb csalódás érte a férfit, ami ugyanúgy végig fogja kísérni egész életén, mint a katonaságnál elkövetett "ballépése". Ez a kudarc még lejjebb taszította az "önbecsülés létráján", persze csak képzetesen szólva, hiszen az önbecsülésnek a szó szoros értelmében nincsenek tárgyi feltételei. Ezért nem érezzük a mű végén a megnyugvást: a vallomástevő hős ugyanolyan izgatott, feldúlt állapotban válik el az olvasótól, mint amilyen zaklatott volt a mű elején. A kudarcok természetesen a lelkiileg ép egyéniséget is kellemetlenül érintik, de képzeljünk el egy, már eleve sérült lelket, amely éppen a kudarcok okozta csorba kiküszöbölésén igyekszik. Ilyenkor a mások számára csupán kellemetlen élmény katasztrófikussá válhat, s olyan abnormális torzulásokhoz vezethet, mint a jelen esetben. A főhős nehezen tud szembenézni azzal a ténnyel, hogy felesége képtelen volt tovább elviselni a közös életet, s nehezen veszi tudomásul, hogy miközben hibái kijavításán igyekezett, csak még több hibát halmozott egymásra. Miközben el akarja ismertetni magát, értékes személyként akar feltűnni, éppen azt éri el, hogy megundorodnak tőle, nem bírják elviselni a vele való közös életet. Még szóban magát vádolja, közben úgy érzi, lelke mélyén magával azt hiteti el, hogy csak a félreértés és a véletlen okolható azért, hogy a lány nem

tudta felfedezni a benne rejlő értéket, nem tudta feltárni a "rejtélyt": "Itt nyilvánvaló félreértésről van szó. Hiszen velem még lehet együtt élni..."

A mű szövegét vizsgálva megállapíthatjuk, hogy az előadásmód épp olyan szokatlan, mint maga a szituáció: "Képzeltjenek el egy férjet, akinek a felesége néhány órával ezelőtt öngyilkosságot követett el... s most ott fekszik kiterítve az asztalon". A férfi előtt felelevenednek közös életük főbb pillanatai, természetesen minden az ő szemszögéből nézve, s így elég egyoldalú képet kapunk mindenről. Azonban találunk néhány utalást, megjegyzést, amiből következtetni lehet a másik fél lelkiállapotára: "... feleségem mind szótlanabbá vált... nézett és hallgatott", "...megint elővette az idegroham...", "inkább csak tapintatból mosolygott, hogy el ne kedvetlenítsen".

Már az első sorok elárulják a beszélő nyugtalanságát, hiszen az előadásmód zavaros, kapkodó, akadozó, a szándékos rendszerezés legapróbb jelei is hiányoznak. Hol magához beszél, hol az olvasóhoz, hol egy láthatatlan bírához. Ez természetesen nem véletlen: szinte magunk előtt látjuk, halljuk ezt a vergődő, tulajdonképpen szerencsétlen figurát, akit eleinte inkább elítélünk, mint szánunk, amíg meg nem ismerjük cselekedeteinek mozgatórugóit.

A cím - Кроткая - azt sugallja, hogy nőről lesz szó a műben, azonban mindvégig a férfi személye van a középontban. A lány, ha néha előtérbe kerül is, csupán azért, hogy a férfi viselkedésének tükre legyen, aki érezhetően alig törődött a másik fél érzelmeivel, mint ahogy most is csak a saját elképzeléseit adja elő, önmaga köré csoportosítva mindent. A lány iránti empátia legkisebb jelét sem tapasztaljuk. Amikor a férj az általa elképzelt boldogságot vázolja fel, akkor is csak azzal törődik, ami

s számára jó lett volna. Hogy a másik fél esetleg gyötrődött volna ugyanettől, az neki nem számított. Nincs teljesen tisztában azzal, milyen érzés házasságban élni valakivel, akit az ember nem szeret, akit mindig csak mint jótevőjét tekintette, aki megmentette a kiszolgáltatottságtól. Sajnos nagyon hamar rá kell jönnie, hogy még nagyobb kiszolgáltatottságba került: "Milyen menyországot teremtettem volna neked!" – mondja, de viselkedése egyáltalán nem erre enged következtetni; Valójában nem tudott volna igazi boldogságot nyújtani a lánynak, hiszen nem szerette, egyszerűen képtelen volt szeretni, nem tanulta meg, mit is jelent a szeretet; önző, nincs beleérzőképessége. Erre utal bizonytalansága is, amit a következő idézetek jól mutatnak: "Vajon miért is akartam én megnősülni? Talán már akkor sem szerettem én őt?" "Azt hiszik, nem szerettem őt?" Az irodalmi művek egyik leghangsúlyosabb helye az utolsó mondat. Ebben az elbeszélésben az utolsó szó: "velem"; még itt is csak önmagával foglalkozik a beszélő, az ő sorsa a legfontosabb kérdés.

Nem véletlen, hogy a műben éppen egy tizenhat éves lányt szerepeltet a szerző, aki szinte még gyerek. Ugyanis ebben a korban még nincs kialakult értékrendszerük, véleményük az embereknek, könnyen formálhatóak, s a főhősnek éppen arra van szüksége, hogy kedve szerint alakíthassa a lányt. Ő volt ugyanis az egyetlen, aki előtt keménynek, erős akaratúnak mutatkozhatott, emelt fővel állhatott, s aki tisztelettel nézett volna fel rá. Az ő halálával az utolsó reményét is elvesztette, érthető tehát kétségbeesése. De milyen is volt valójában ez a lány? A mű elején egyáltalán nem olyan a viselkedése, hogy sejteni lehetne tragikus végzetét. Nem úgy ismerjük meg, mint egy teljesen "szelíd teremtetést": "Tegnap lázadó viselkedése miatt azonban ma szigorúan fogadtam", "Arca megint lángba

borult, szeme ismét szikrázott", "Azonnal sarkon fordult és elment", "Ő nagyon büszke".

A férfi azonban meglátta benne azt a "szelíd teremtest", akivé a későbbiek során aránylag könnyen alakíthatta a lányt, s úgy érezte, tökéletesen megfelel céljainak. Ez nem csupán a természetéből, de helyzetéből is adódott: teljesen kiszolgáltatott volt, s szabadságában is erősen korlátozott. A történet mégis tragikusan végződik, mert a lány nem úgy alakul át, ahogy a férfi azt elképzelte. Végzetébe tulajdonképpen a saját büszkesége sodorja, s bár a büszkeség önmagában egyáltalán nem bűn, neki az ő helyzetében mégis megértőbben, kezdettől fogva szelídebben kellett volna viselkednie, s nem megvárnia, hogy kikényszerítsék belőle a szeretetet, amire ennek a lelkiileg sérült férfinak igen nagy szüksége lett volna. A lány akkor válik igazán a címben szereplő "szelíd teremtéssé", amikor leugrik az emeletről: így tulajdonképpen a férfi csinál belőle szentet. Kapcsolatuk azonban nem ennyire egyszerű: két ember harcának vagyunk tanúi, hiszen a lány éppúgy küzd, mint a férfi, bár nem egyenrangú felek, hiszen a lány teljesen ki van szolgáltatva, a férfi a "kezében tartja", ő azonban mindezek ellenére próbál változtatni, "láza". Harcuk több szakaszból tevődik össze, hol egyikük, hol másikuk kerül fölénybe. Az indulási szintről már beszéltem; a férfi fölényben van, s ezt igyekszik továbbra is biztosítani magának. Kapcsolatukban ő az irányító, ő az, aki nem szól a lányhoz, bármit is tesz a szerencsétlen, hogy feloldja ezt a ridegséget: "Elbűvölt az érzés, hogy nem vagyunk egyenlőek", "Ő egyszer-kétszer heves kitörésekre ragadtatta magát: nyakamba borult, átölelt... közeledését hidegen fogadtam".

Azonban a lány kezd más eszközökhöz folyamodni: "arca egyre kihívóbb lett", "Ez lázadás volt és függetlenségre törekvés", "Ő az arcomba nevetett és elment hazul-

ról", "Toporzékolni kezdett; ez már fenevad volt, dühöngő fenevad".

A véletlen úgy hozta, hogy sikerült megtudnia a férfiről azt, amit a leginkább szeretett volna nem megtörténtenek tekinteni, pontosabban valahogy jóvátenni. Ez volt az ő legérzékenyebb pontja, amire a lány éppen rátapintott, s ez előnyhöz juttatta, bár csak nagyon rövid időre: "Gyávasága miatt zárták ki?" Ezzel szinte sarokba szorította a férfit, aki érzi, hogy most vereséget szenvedett, alul maradt, s igyekszik mihamarabb kilépni ebből a számára kínos szituációból: "De neki éppen ez kellett, az én újabb megaláztatásom".

Az események menetében a következő fontos fordulópont a pisztoly-jelenet. Ekkor ugyanis a férfi úgy érzi, véglegesen fölénybe került: "Egész lényemmel éreztem, hogy abban a pillanatban félelmetes párviadal, élethalálharc folyik köztünk, hogy harcol ellenem, a tegnapi gyáva ellen, akit bajtársai is gyávasága miatt zártak ki az ezredből", "Azzal, hogy meg sem moccantam, mikor halántékomnak szegezte a revolvert, egész sötét múltamért álltam bosszút", "Győztem tehát – és ő örökre le volt győzve", "Ő legyőzetett, de nem nyert bocsánatot". Ezek után megváltozik a lány viselkedése, felszívódik benne a büszkeség, a lázadó szellem, csupán a szelídség marad meg benne, s egyre jobban kifejeződik, "hatalmába keríti" a lányt. Lassanként tehát feladja a harcot, egyre szótlanabbá, "szelídebbé" válik, s így jut el arra a pontra, hogy valóban a címben szereplő "Кпоркая" legyen a tragédia pillanatában: "Agyongyötörtnek látszott – ahogy azt a főhős maga is mondja – egyszerűen megtört", "Ő csak hallgatott és látszott rajta, hogy fél. Egyre jobban félt, egyre jobban".

A végső győzelem tehát a férfié – de valóban győzelem ez? A főhős képtelen arra, hogy előre nézzon a jövő

felé, a múlt nyomasztó emlékei ránehezednek, képtelen lerázni őket magáról. Az ember akkor fejlődik, ha a jövő felé fordul, nem pedig akkor, ha a múlt már megváltoztathatatlan eseményein rágódik. Bár az ember nem lehet képes elszakadni a múltjától, az emberi tudat soha nem "tabula rasa", ugyanakkor nem megengedhető, hogy ez túl nagy szerepet kapjon, mert akkor gyötrődéshez, felőrlődéshez vezethet, mint jelen esetben is.

A mű végén a főhős a szeretetről beszél, annak fontosságáról az emberi kapcsolatokban: "Tehetetlenség! Közöny! Ó, természet! Magányos ember a földön – ez a legrosszabb!", "Emberek, szeressétek egymást!". Itt azonban ellentmond saját magának, hiszen ő mindig megvetette a nőket azért, mert csak a szeretetre képesek, nincs bennük eredetiség, s a szeretet hirdetésére most is csak az eredetiség vágya serkenti, mert az ő esetében szeretetről beszélni valóban nagyon eredeti dolog: "A szerető asszony a szeretett lénynek még a hibáit is imádja", "A nőket mindig az ész hiánya vitte a pusztulásba". Ez is jól mutatja, mennyire hiányzik belőle az egység, a meggyőződés – torz figura, aki saját föloldhatatlan, értelmetlenül egybefoghatatlan ellentmondásainak foglya, mint Dosztojevszkij hősei általában.

Kis-Baranyi Erika:

L. Ny. Tolsztoj "Szergij atya"
című elbeszélésének elemzése

A 19. század vége magával hozza az újkor elmúlt századaira jellemző zárt, személyes világkép válságát. A század elején még funkcionáló világkép válságát az a tapasztalat okozta, hogy immáron nem lehet problémátlanul egyenlőség jelet tenni az individuum és az ember fogalma közé. A nyugati – európai társadalmakban kialakult – modell értelmében az individuum hivatott és képes is az egyetemes emberi reprezentálására. A századvég gondolkodója azonban kénytelen-kelletlen szembetalálja magát azal az élménnyel, hogy individuális léte értelmetlenné válik, a korábbival ellentétben az individuum nem mindig, nem feltétlenül és nem egyszerűen létéből adódóan lép fel a lelkiesség, a személyesség, a szeretet igényével. A nyugati kultúrákban, társadalmakban az individuum saját célja elérésére törekedve, az önmegvalósítás útját járva a válsághelyzetben, választási kényszerben lemond az egyetemesség képviselétéről. A szeretet képviselése ugyanis ekkor már a személyiségtől az intellektus visszaszorítását, az individuum szabadságának tudatos korlátozását követeli, a lélek végeredményben csak a humanitás rovására tud érvényre jutni. A normák, a követelmények ellentétbe kerülése miatt a humanista egyetemesség programja csődbe jut. Ebből a válsághelyzetből keresi a kivezető utat Tolsztoj, amikor kísérletet tesz egy másfajta személyiségmodell kialakítására; ennek a személyiségmodellnek Tolsztoj szerint Oroszországban kell megszületnie, ahol a még meglevő patriarchális viszonyok tanúskodnak arról, hogy funkcionál az emberek közötti személyes kapcsolat,

még van létalapja a szeretetnek. A szeretetben, a személyességben való lét az orosz kultúrán belül eredendő természetes állapotnak tűnik, amely minden ember számára adott.

A szeretet, személyesség és az intellektus, személytelenség effajta polaritásának tapasztalata azonban a 19. század végén nem régi keletű dolog. Kant ugyanis már a 18. században arról ír, hogy kétféle egység létezik: a kezdet és a vég egysége. A kezdet egysége az, amely minden ember számára úgy adott, hogy semmit sem kell értennie, csak vigyáznia kell, hogy tudatos, intellektuális erőfeszítése következtében el ne veszítse azt. A másik egység, a vég egysége, amely felé az individuum törekvései vezetnek.

Tolsztoj az eredendő egységet abszolutizálja, ami nála "gyermeki hit"-ként szerepel. Ez felfogásában a valóság legtisztább formája, ami a szeretet, személyesség megvalósulását garantálja. Kant együtt említi a két egységet – a kezdet és a vég egységét –, hisz ez a két egység elválaszthatatlan egymástól. Az a polaritás, amit Tolsztoj hirdet, hogy tudniillik a kezdet egységét kell megvalósítani, a becsvágyat, az individualitást, a vég egységére való törekvést pedig el kell fojtani – lehetetlen. Az individualitás és a személyesség elválasztása az emberi problémák teljességét szem előtt tartva értelmetlen, hisz a szeretet programját a modern civilizáció körülményei között csak az individualitását meg nem tagadó, de a lelkét vállaló személyiség tudja képviselni.

Tolsztoj "Szerгий atya" c. elbeszélése főhősének példája is azt mutatja, hogy az ember feladata és célja ennek a Tolsztoj által "gyermeki hit"-nek nevezett szeretetprogramnak a hangsúlyosan tudatos vállalása kell hogy legyen. Tehát az intellektust nem fojthatja el teljesen

az ember, csak korlátoznia kell azt a szeretet érdekében, illetve a személyiség szeretetnormájával szükséges egybekapcsolni. A tolsztoji személyiségmodell éppen ezért az eszmetörténeti folyamat haladottabb szakaszán állva több-letet hordoz a nyugateurópaival szemben, amennyiben az indivíduum és az ember fogalmának elkülönülését tapasztalva nem tagadja meg a humanitást, hanem negatív tapasztalata dacára tudatosan összhangot keres a lélek és az intellektus között, a személyes felelősség jegyében cselekszik, az önmegvalósítás morális útját járja. Azt a pályát futja be az azonos című elbeszélés hőse, Szergij atya is, miután az öncélú világi karrier csődjétől, a kolostori élet kerülő útján eljut a sztrannyikságig. A sztrannyikságot, a hős által az elbeszélés végén megtalált állapotot a tolsztoji személyiségmodell megtestesülésének tekintjük.

A "Szergij atya" c. elbeszélés főhőse, Kaszatszkij, a becsvágytól vakon hajtva mindent megtesz, hogy mások elismerését és becsülését kiharcolja, elnyerje, saját önbecsülését megalapozza: "A fiú ragyogó képességekkel, hatalmas becsvágygal tűnt ki /.../; lelkében azonban bonyolult és megfeszített munka folyt. Ez a munka gyermekkorától folyt, látszólag a legváltozatosabb volt, lényegében azonban mindig ugyanaz, s abból állt, hogy ami csak az útjába akadt, minden dologban tökélyt és sikert akart elérni, kivívni az emberek dicséretét és bámulatát /.../ A törekvés, hogy kitüntesse, csak hogy kitüntesse magát, s a kitűzött célt elérje, betöltötte az életét".

Individualista önmegvalósításra törekedve, a környezetében uralkodó felfogást kritikátlanul osztó Kaszatszkij nem veszi észre, hogy ez az út zsákutcába vezet. Minden cselekedetét a hideg ész vezényli, a lélekkel vajmi keveset törődik. Ugyanakkor egyenlőre még abban az illúzióban él, hogy az általa folytatott életvitel teljes, és ezál-

tal helyes is. Naivitásánál fogva problémátlanul éli meg a dolgokat. Ugyanis amikor Kaszatszkij általános élethivatásának a cár és a haza szolgálatát tekinti, ezt abban a hitben teszi, hogy az uralkodó és a haza védelme számára mint igazi patrióta számára eszmeként jelenik meg, ami természetesen személyes azonosulást kívánna. A valóságban ez a forma azonban idejétmúltnak, tartalmatlannak bizonyul. A főhős érdekeit, cselekedeteit sokkal inkább a ráció, az erő és a hatalomvágy motiválja, csak erről nem képes, nem hajlandó tudomást venni: "...szárnysegédséget jósoltak neki. Ezt Kaszatszkij is igen óhajtott, nemcsak becsvágyból, hanem főként azért, mert még a katonaiskolai időből szenvedélyesen – valóban szenvedélyesen – szerette Nyikolaj Pavlovicsot [...], meg szerette volna mutatni neki határtalan odaadását, feláldozni érte valamit, magát mindenestől. És Nyikolaj Pavlovics tudta, hogy ilyen elragadtatást vált ki, s szándékosan is kihívta..."

Kaszatszkij tehát azzal áztatja magát, hogy létezik, létezhet a cár és a szárnysegédje között személyes kapcsolat. Ez megint tévhit a főhős részéről. Személyes kapcsolat azért sem alakulhat ki közöttük, mert a zsarnoki hatalom képviselője, a bürokratikus eszközökkel kormányzott birodalom feje, a cár csak "játsozott" a kadétokkal, ami kizárólag személytelen indíttatású. Másrészt a haza és a cár szolgálatának érdeki motiváltsága eleve kizárja a személyes kapcsolat teremtésének a lehetőségét. A fiatal tiszt előtt a cár mint hatalmi tényező szerepel, személyének tisztelete, idealizálása a hamis lelki kuliszák mögött valójában Kaszatszkij karrierigényének kielégítését szolgálja; önmegvalósítási programjának a cár mint a hatalom csúcán álló személy a szimbóluma, olyan ember, aki minden földi erőt és hatalmat egy kézben összpontosít.

Szerelmét szintén a személytelenség hatja át, az is

célja elérésének eszközévé válik: "De igen hamar belátta, hogy azok a körök, amelyekben forog, az alacsonyabb körök, s hogy vannak magasabb körök is, s ezekben a magasabb udvari körökben, ha befogadják is, idegen; udvari-asak voltak vele, de egész bánásmódjuk azt mutatta, hogy vannak közbük tartozók, s ő nem az. És Kaszatszkij ott is odatartozó akart lenni. Ehhez vagy szárnysegédnek kellett lennie, s ő várva várta ezt, vagy ebbe a körbe házasodni. Úgy határozott, hogy ezt teszi. Kiválasztott egy leányt, aki szép volt, udvarképes, s nemcsak abba a körbe tartozó, amelybe be akart jutni, de olyan, akihez a legmagasabb körben is magasan álló, szilárd pozíciójú emberek is igyekeznek közel kerülni. Krotkova grófnő volt az". Kaszatszkijt ugyanolyan szerelmes elragadtatás fűzte a grófnőhöz, mint a cárhoz, szerelmének tárgyát az uralkodóhoz hasonlóan eszményítette, mint aki magas pozíciót foglal el, s méltán megérdemli azt. Mindezt anélkül tette, hogy érzékelte volna magatartásának ellentmondásosságát, hogy cinikussá vált volna. Úgy tekintett a nőre, mint tárgyra, eszközre, amelynek segítségével eléri oly régen áhított célját. "Szerelmüket" azonban a hamis normafelfogás miatt az érdek és a hatalomvágy feketíti be. A főhős a grófnőt mennyei magaslatokba emeli abban a hitben, mintha a lovagkor eszméje vezérelné anyagi tisztaságúnak képzelt hölgyéhez való viszonyát, s közben az érdek eluralkodik kapcsolatukban. Kaszatszkij képtelen személyes kapcsolatot kiépíteni, illetve nem tartja szükségesnek az imádott nővel való személyes kapcsolat létesítését, nem tud hozzá mint élő, problémákat hordozó emberhez szeretettel közeledni.

"Kaszatszkij a negyvenes éveknek azok közé az emberei közé tartozott, akik manapság nincsenek már, ezek az emberek a maguk számára megengedték s belsejükben sem

ítélték el a tisztátalan nemi kapcsolatot, az eszményi nőtől azonban mennyei tisztaságot követeltek, s ezt a mennyei tisztaságot minden körülbéli lányban felfedezték, s úgy is viselkedtek velük szemben". Ennek a szemléletnek köszönhetően Kaszatszkij el is hiszi magáról, hogy szerelmes Marybe.

A főhős viszonyát a nőhöz tehát az a fikció hatja át, hogy őt az ideális, "eszményi" nőhöz szeretet fűzi, s eszmei síkra lép, felmagasztosul a szerelem által. Bár lelkére hallgatva minden erővel tagadja, hogy érdek és hatalomvágy fűzi őt Krotkovához, nem tud a gyakorlattól, a személytelen erőktől elszakadni: "Kaszatszkij nem csupán pályája érdekében kezdett Krotkovának udvarolni – a grófnő rendkívül vonzó is volt és ő csakhamar beleszeretett. /.../ Mary a fehér batiszt ruhájában rendkívül szép volt. Az ártatlanság és a szerelem megtestesülésének látszott. /.../ Kaszatszkij megkérte tehát a lányt, s nem kapott kosarat. Csodálkozott a könnyűségen, amellyel ezt a szerencsét elérte..."

Az illúzió mindaddig zavartalan működése miatt keservesen érinti a csalódás, amikor kiderül, hogy a grófnőnek valamikor viszonya volt az uralkodóval. A csalódás kettős: a főhősnek egyrészt csalódnia kell az ideálisnak képzelt nőben, másrészt csalódott magában a cárban is. A legfelsőbb körökbe vezető út keresése ezen kudarc után számára értelmét veszti. A főhős keserves önvádakkal illeti magát, hogy a szeretet, a személyes viszony csak önámítás volt a részéről, hiszen ha ez valóban funkcionált volna, ha nemcsak az érdek vezérelte volna Kaszatszkijt, akkor most nem kellene hátat fordítania a nőnek, a szeretet realizálására épp most nyílna lehetőség. Az ész és érdek által motivált küzdelem – ami egyértelműen az individuum ürességét, értelmetlenségét mutatja – vereséget

szenved.

Tolsztoj Kaszatszkijban a nyugati típusú individuumot rajzolja elénk, akinek cselekedeteit az érdek stimulálja; olyan embert, aki az önös érdekekért, önmegvalósításáért a lélekről, a szeretetről, a személyességről kész lemondani, amennyiben annak képviselője az "individualitás mindenek felett" jelszót sértené. Fokozatosan elidegenedik környezetétől. Tolsztoj szerint az emberek minél inkább megvalósítják önmagukat, annál kevesebb közülük van a természethez, s minél jobban eltávolodnak attól, annál inkább elveszettek. Természetesen itt a harmóniát, az eredendő egységet kell értenünk. Ez az eredendő egység másképpen a kanti kezdet egysége, ami a test, a lélek és az intellektus harmóniáját jelenti, ahol a három alkotóelem közül a lélek a domináns. A lélek, a szeretet az, ami megakadályozza a személyiséget az öncélúvá válástól, és alkalmassá teszi az egyetemes emberi képviselőjére. Tolsztoj szerint ennek az egységnek a megőrzésére kell törekedniük az embereknek. A zárt, személyes világkép funkcionálásának idején ez az egység magától értetődőnek tűnt, a /nyugati típusú/ személyiség léte volt rá a garancia. Tolsztoj azonban a század végén azt tapasztalja, hogy ez a személyiség már nem létezik, kiüresedik, önös érdek rabja lesz. Nem képes eszmét képviselni, mivel a lelket, a személyes tényezőt kikapcsolja. A tolsztoji normák szerint azonban a lélek, a szeretet, a személyesség nagy elsőséggel szerepel. Az új típusú személyiségmodell ennek jegyében jön létre.

Kaszatszkij régi életvitele tehát, amely a hatalomvágyra, érdekre, erőre orientálódott – csődbe jut. A főhősnek az öt ért sérelmek után a világi életet egyénisége épségének, önbecsülésének védelme érdekében el kell hagynia, tehát ez a lépés korántsem jelenti azt, hogy gőgje, becsvágya elmúlt. Kolostorba vonulva sem szabadul

meg a külső tökéletesség, pozíciószerzés igényétől. Nem tud egyik napról a másikra megfeledezni sértett becsvágyáról, kettétört világi karrierjéről. Bármennyire furcsa is, az egyházi élet nem csillapítja le csődbe jutott individualizmusát.

Ugyanakkor életében új tényező is jelentkezik: Kaszatszkij megtapasztalja a gyermeki hitet, lelkét, a szeretetet, ami idáig is eredendően adott volt a hős számára, de nem tudott felszínre kerülni, mert a készen kapott nyugati személyiségmodell ezt megakadályozta. Míg Kaszatszkij világi pályafutása alatt a fókuszban az individualitás, az önmegvalósítás programja állt, a ráció, az intellektus elfojtotta a szeretet érvényre jutási kísérleteit. Az egyházi rend pedig arra hivatott, hogy a szeretet személyiségprogramját hirdesse és megvalósítsa. Ezzel is magyarázható, hogy Kaszatszkij immáron tudomást vesz a "gyermeki hit" létéről: "Azért lett szerzetes, hogy fölöttük álljon mindazoknak, akik meg akarták mutatni neki, hogy magasabban állnak, mint ő. /.../ Olyan új magasságba került, ahonnan föntről nézhet le azokra az emberekre, akiket előbb irigyelt. De nemcsak ez az érzés vezette, /.../ volt benne egy másik, valóban vallásos érzés, /.../ amely összefonódott a kevélység és az elsőség vágyával, és ez vezette őt".

Tehát a főhősnél a fejlődésnek ezen a szakaszán a korábbi sivár egyoldalúsággal szemben megfigyelhető a gőg és a gyermeki hit kettőssége, az individualitás és a szeretet párhuzamos létezése, de egyben az is, hogy az ellentétük kiegyenlítésére alkalmas módot egyelőre még nem találja: "A többiek fölötti felsőbbtség tudatán kívül, amit a kolostorban érzett, Kaszatszkij minden dolgában, a kolostorban is, a legnagyobb külső és belső tökéletesség elérésében lelte örömet. /.../ Nem tudom, miért kell

ugyanazokat az imákat többször is végighallgatnom, de tudom, hogy kell. S mert tudom, hogy kell, örömet találok bennük". Ezekből a sorokból is kitűnik, hogy a kezdet és vég egységét, a külső és belső tökéletességet nem lehet szétválasztani, nem lehet elszakítani őket egymástól, a közöttük feszülő ellentétet nem szabad végletesen értelmezni, hanem egyfajta egyensúly, harmónia elérésére kell törekedni. A kolostorba lépő Kaszatszkij is hiába tapasztalja meg a lelkét, a gyermeki hitet, mégsem tudja ezáltal legyőzni gőgjét. Mert azt nem is lehet teljesen megszüntetni, sőt a becsvágy a személyiségváltás mozgatórugójává válik, mivel nemcsak a külső, hanem a belső tökéletesedést is elősegíti, a lelkiség igényére és annak vállalására inspirálja a hőst. Másrészt nagyon fontos momentum az is, hogy a szereteteszme képviselőjének nem spontánnak, hanem tudatosnak kell lennie, így válhat csak a tolsztoji személyiségmodell képviselőjévé, és ezért is értelmetlen az a cél, amely az individualitás, a gőg, a becsvágy kiírtására, az intellektus háttérbehelyezésére irányul. A világi életforma csődje után a szerzetesi lét sem kielégítő a főhős számára. A kolostor is lényegénél fogva intézmény, tehát személytelen, a hatalmi hierarchia itt is jelen van, olyan, mint egy mikrovilág. Éppen ezért nem vet gátat az individuum egységre való törekvéseinek; Kaszatszkij bár megtapasztalta a lelkét, de tudatosan nem tudja azt még vállalni. Individualitása még mindig túlzottan korlátozza a személyesség nyílt felszínre törését.

Mikor Tolsztoj a "gyermeki hit", a szeretet, a személyesség meghatározó szerepéről beszél, azt hihetnénk, hogy a tolsztoji norma megtestesítője az egyház lehet. De a kolostor intézmény-jellegénél fogva személytelen, megrontja az amúgy is becsvágyó embert azáltal, hogy az

erkölcsi tekintélyt garantálja számára. Ugyanakkor bármennyire is intézmény, a szerzetes rend tagjainak azért korlátokat is szab az individualitás terén. A testet meg kell tagadnia a szerzetesnek, gyakran meg kell alázkodnia, hogy aztán "felmagasztaltasson". Másrészt ezt a "megaláztatást" – függetlenül attól, hogy az ember azonosul-e a hittal, tudatosan vállalja-e azt, vagy mindvégig ingadozik, kételkedik, mint Kaszatszkij is – automatikusan, a rend minden tagjának kijáróan követi a "felmagasztaltatás".

"De voltak percek, amikor hirtelen mindaz, amiben élt, elhomályosodott előtte, nemcsak hogy nem hitt abban, amiben élt, de nem is látta többé, nem tudta felidézni magában, amiért élt, az emlék és – borzasztó kimondani is – tettének megbánása lett úrrá rajta. A menekvés ebben az állapotban az engedelmesség volt, a munka s az imában letöltött nap. Végezte a meghajlásokat, mint rendesen, de csak a testével, a lelke nem is volt ott". Az mutatkozik itt meg, hogy a "gyermeki hit", a személyesség a lelki épség spontán igénye önmagában nem lehet elég erős az individualitás tényezőjével szemben. Kiegyenlítésük, ellentétük egybefogásának módját, modelljét kell megtalálni, amelyen belül a személyesség és individualitás nem lerontják, hanem erősítik egymást.

Rousseau szerint "vagy a természet, vagy a társadalmi intézmények ellen kell harcolni". Rousseauhoz kapcsolódva Tolsztoj is a társadalmi intézmények elleni harccal dönt. Tolsztojnál nem egyértelmű a világi és egyházi élet szembeállítás, ez abból fakad, hogy az író az egyházat mint intézményt, mint mikrovilágot értelmezi, ábrázolja. A személytelen intézmény károsan hat az emberre, élteti túlzott becsvágát, nem engedi a személyesség

érvényrejutását, a vallás, a szeretet vallásának működését.

Tolsztoj az egyházat – mint minden intézményt, ami lényegileg rossz – megtagadja. Ezt a szereteteszme megvalósítása érdekében tett tagadást keresztény anarchizmusnak nevezzük. A keresztény anarchizmus abszurditás, éppen úgy, mint a kezdet és vég egysége szétválasztásának igénye. Ez a személyesség végletes igényét jellemzi, s Tolsztoj nem veszi észre a becsvágy és a szeretet, az individualitás és egyetemesség, a kezdet és vég egységének elválaszthatatlanságát. Szergij atya felszentelése, külső és belső tökéletesedési vágya, hogy a felszentelés az ő számára fontos lelki esemény volt, valamint az a tény, hogy "minden figyelme, minden érdeklődése belső életére összpontosult", azt bizonyítja, hogy a kezdet és vég egysége elválaszthatatlan, karrierigény, gőg, individualizmus, belső tökéletesség a szeretet igényével párosul – ezt jellemzi felszentelése, ami nemcsak a ranglétrán való előrelépés, hanem a személyesség vállalásának igénye, egyre tudatosabb igénye is a főhősnek: "Megaláztatott, de lelke mélyén nem szűnt meg ítélkezni". Szergij gyökerestül ki akarja irtani magából a gőgöt, küzdelme azonban nem hozza meg a várt sikert, de a főhős mindvégig önmagát hibáztatja a sikertelenségért: hiába a kolostori élet, mégsem tudja teljesen átadni magát a szeretet befogadásának és tudatos vállalásának. A személytelenség érvényének tagadása miatt a tolsztoji programot képviselő Szergij atya az intellektus szerepét elismerve nem képes tudatosan megvalósítani azt a folyamatot, amely fejlődésben játszódik. Szergij atya felszentelése után is küzd becsvágya, gőgje ellen, tehát az öntökéletesedés útját járja, hogy a szeretetet tudatosan képviselhesse. "Szerzetessége negyedik évében a főpap különösen megkedvelte,

s a sztarec azt mondta, hogyha magasabb tisztségre jelöl-
lik ki, nem szabad visszautasítani. És akkor feltámadt
benné a szerzetesi becsvágy – ami a szerzetesekben olyan
ellenszenves volt neki. A főváros közeli kolostorba ne-
vezték ki. Vissza akarta utasítani, de a sztarec azt pa-
rancsolta, fogadja el a kinevezést..."

Ez az átköltözés a fővárosi kolostorba fontos ese-
mény volt Szergij életében. Kísértés volt itt bőven min-
denfajta, s Szergij minden ereje ezek ellen irányult
most. Tiltakozása becsvágya ellen paradox dolog. Becsvá-
gya, az elsőségvágy korlátozó tényező is, akadályozza bi-
zonyos mértékig a szeretet, személyesség vállalásában,
ugyanakkor mozgatója is a cél, a "belső tökéletesség" elé-
résében, a szeretetvállás tudatos vállalásában: "s szin-
tén bevallotta kevélysége bűnét; /.../ amikor az egyhá-
zi megtiszteltetésről lemondott, nem Isten kedvéért aláz-
kodott meg, hanem kevélysége kedvéért, hogy lám én ilyen
vagyok, nem szorulok rá semmire. /.../ Ha megvetnéd a di-
csőséget Istenért, elviselted volna. Még nem tompult el
benned a világi kevélység. Gondolkoztam én felőled, gyer-
mekem, Szergij, és imádkoztam, s íme Isten ezt sugallta
felőled, élj úgy, mint előbb, alázd meg magad" – mondja
a sztarec. És Szergij atya remete lett.

Az egyházi méltóság visszautasítását nem feltétle-
nül kell úgy értelmeznünk, ahogy azt a főpap teszi, hogy
tudniillik Szergij ezzel ismét a kevélységét demonstrál-
ta, mondván, ő nem szorul semmire és senkire. Nem szabad
elfelejtenünk, hogy a főhős folyamatosan küzd individu-
alizmusa, a személytelenség ellen, tehát a vezető pozí-
ció vállalása ismét táptalajul szolgál a kevélységének.
Másképp sejtjük, hogy a szerzetesi rend mint intézmény,
mint személytelen erő korlátokat emel az emberek közé,
az isteni szeretetprogramot pedig nem önállóan kell ér-
telmezni, tulajdonképpen úgy nem is lehet, hanem reali-

zálni kell, személyes kapcsolatot kell létesíteni hívő és szerzetes, ember és ember között. A belső tisztaság elérése, az üres formalizmus, a hit nélküli hit legyőzése céljából tehát Szergij atya a magányt választja, az aszkézishez fordul. Az aszkézis mindig valamilyen személyes probléma megoldását célozza, Szergij azért halad az aszkézis útján előre, hogy a személytelen erőket kiölje magából, mivel azok polemizálnak a lélekkel. A remeteség sem hoz gyökeres változást. A harc tovább folyik az igazi szeretetvallás birtoklásáért. Szergij tekintélye azonban még mindig megingathatatlan, az egyházi rend még mindig mögötte áll. Ennek köszönhetően szinte már szentnek tekintik, olyannak, aki a gyakorlati lét fölé tud emelkedni. Ez persze eleve lehetetlen, hiszen Szergij nem Isten, hanem ember, akinek teste van, akinek számolnia kell a mindennapos testi kísértésekkel. Arra lenne szükség, hogy a dologiasító tényezőktől való megszabadulás ne gőgbe forduljon át, hanem az öntudat legtisztább formáját adja, illetve ő maga győződjön meg öntudata forrásának tisztaságáról.

"Az élet nehéz. Nem a böjt és az imádság okozta a nehézséget, az nem volt nehézség, hanem a belső küzdelem, amelyre egyáltalán nem számított. A küzdelemnek két forrása volt: a kételyek és a testi bujaság. /.../ Miért csináltad ezt a kísértést? Kísértést? De nem kísértés-e az is, hogy el akarok vonulni a világ örömeitől, s ott készftek valamit, ahol meglehet semmi sincs – mondta magában, s elszörnyedt, megdermedt önmaga fölött. – Undokság! Undokság! Szent akarsz lenni". A főszereplő, miközben másokkal csodát művel, maga nem tapasztalja Istent. Ez azért van, mert Szergij atyát megzavarja az, hogy a rend, az intézmény keze idáig is elér, tekintélyt biztosít számára, s ezért az emberek feltétel nélkül hisznek

benne. Kívülről problémák nélküli szentnek látszik, annak is tartják, és ez megint kedvezőtlenül hat Szergij individualizmusára. Megakadályozzák abban, hogy gőgje és a lelke között egyensúlyt tudjon teremteni, ne felülről, mintegy csoda formájában várja Isten megtapasztalását, hanem a szeretetprogram vállalását maga oldja meg. Illetve kell, hogy Szergij megértse, nem szabad végletesen gondolkodnia, hiszen nem szükséges a becsvágy gyökeres kiirtása ahhoz, hogy képes legyen a személyesség, a lélek táplálására. A két nővel való találkozás megérleli Szergij atyában az elhatározást: mivel erőfeszítései nem hozták meg a várt eredményt, menekülnie kell. Marja, a félkegyelmű lány iránt érzett szenvedélye bebizonyította, hogy a személytelen erőket nem tudja legyőzni, ki van szolgáltatva a testének, nem szent és nem tiszta szellem. A szeretet képviselőjére sem képes, innen ered az elkéséredés, a menekülés és öngyilkosságvágy: "Isten közbenjárójának tartották, akinek az imája teljesül. Szergij atya tagadta ezt, de lelke mélyén annak tartotta magát. [.../ Hirtelen elszégyellte magát hiúsága miatt, s megint imádkozni kezdett Istenhez. [.../ Másokkal csodát tesz az imája, de magának nem tudja az Istentől kikönyörögni, hogy ettől a hitvány szenvedélytől megszabadítsa".

Marja, aki annak látja Szergijt, aki, embernek és nem szentnek, bűnbe viszi a férfit. Becsvágya, kevélysége miatt és nem utolsó sorban lelkiismerete miatt nem maradhat tovább az egyház kötelékein belül. Ezzel az egyházon belüli út bezárul Szergij atya előtt. Méltatlan lett a szerzetesi címre, és felelősségérzete, személyes felelősségvállalása távozásra kényszeríti a remetét. Becsvágya immáron nem különböző pozíciók elérésére ösztönzi a főhőst, hanem tisztán az "igazi" vallás megtalálására.

Remetesége alatt Szergij atya szemrehányást tesz ma-

gának azért, mert "amit csinál, egyre inkább az emberekért s nem az Istenért csinálja". Ekkor még nem tudatosul benne – az elfogadott egyházi nézet miatt –, hogy az igazi szeretetnek az emberre kell irányulnia. A "szentnek lenni" fénye átmeneti vakságot okoz. Miközben csodát tesz, zavarja az is, hogy nem lehet magányos, nem járhatja az öncélú, Istenhez vezető öntökéletesítés útját. Szökése után bolyongása Pasenykához vezet, akihez gyermekkori ismeretség fűzi. A gyermekkori ismeretség a "gyermeki hitet" idézi, ami tulajdonképpen közös Pasenykában és Szergij atyában. Pasenyka példáján érti meg a főhős véglegesen addigi hibáit, hogy hagyta a becsvágyat elhatalmasodni a "gyermeki hit", a szeretet felett, mintha ennek nem is lett volna birtokában. A hit elérése is öncélú igyekezet volt részéről, mert a hit által diktált szeretettel nem az embert akarta szolgálni. S mivel az egyház keretei között nem tudott nyugalmat találni, nem tudta a harmóniát megelélni, a személytelen erőket legyőzni, összhangot teremteni a kezdet és a vég egysége között, így megtagadta még Istent is.

Pasenyka élete Szergij számára bizonyította, hogy a szeretetprogramot lehet képviselni spontán módon is, az embert szolgálva, az emberek közt, az emberért, nem keltenek hozzá intézményes keretek. Természetesen ezt megtapasztalta a főhős korábban is, ezért is lépett ki a rendből.

"...ő /Pasenyka/ minden erejét összeszedte, hogy megnyugtassa őket, hogy ne legyen szemrehányás, ne legyen harag. Szinte fizikailag nem bírta elviselni az emberek közötti rossz viszonyt. Olyan világosan állt előtte, hogy ettől semmi jobbá nem válhat, hanem minden még rosszabb lesz. De még ezt sem gondolta, szenvedett a düh látásától, mint a rossz szagtól, éles zajtól, a test verésétől".

Pasenyka képes személyes kapcsolatok kiépítésére, az embereket önmagukért szeretni. Ugyanakkor Pasenyka nem személyiség, mert hiányzik belőle az önállóság, a tiszta öntudat. Ez a tapasztalat vezeti Szergijt a sztrannyikság vállalásához. A szeretet programját a maga problematikus voltában elfogadja, képes gögjéből leadni a szeretet érdekében. Személyiséggé válik, vállalja lelkét, s a szeretet-eszme képviselője részéről tudatos tett, ez a többlete Pasenykával szemben, aki mint a jurogyivij, csak spontán módon képes a szeretet-eszme realizálására.

A sztrannyik /vándor/ sok hasonlóságot mutat az orosz kultúrkörből ismert jurogyivijjellel. De "Isten szent bolondja" intuitív módon vállalja létformáját, cselekedeteit szinte világi ésszel nem is lehet felfogni. Sztrannyiknak lenni Szergij atya számára viszont annyit jelent, hogy személyiséggé válva képes mindent tudatosan tenni, egyensúlyt teremtve a lélek és a gög között. A sztrannyik mögött nem az egyház áll, annak tekintélyéről le kell mondania. Nem tetszeleg a csodatevő aszkéta szerepében, nem tűnik tiszta szellemnek. Ember, akinek tudomásul kell vennie, hogy van teste, annak ki van szolgáltatva. Közel áll a koldushoz, de mégis – Tolsztoj személyiségmodelljének megfelelően – az igazi vallás, a szeretetvallás képviselője: "S mert úgy, ahogy Pasenykáiig jött, faluról falura, vándorokhoz és férfiakhoz és nőkhez verődve és elválva tőlük, és a Krisztus szerelméért kért kenyeret és éjjel szállást".

Az a Kaszatszkij, aki korábban határtalan gögjében tárgyként, eszközként kezelte az embereket, mindent önös érdekeinek szolgálatába állított, zarándokolt, megalázta magát és élő példája volt a szeretet képviselőjének, a szeretet-eszme és az orosz személyiségmodell realizálódásának. Ez a személyiség elismeri a lélek felsőbbrendűségét minden más felett, az intellektust áldozatra kényszeríti.

ríti a szeretet érdekében. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az az epizód, amikor Szergij alamizsnát kér azoktól a katonáktól, akik gőgjükben még emberszámba sem veszik őt. Képes volt az emberi véleményt is megvetni, elfogadta, hogy csavargónak nézzék, száműzzék, mert ő "Isten rabja" lett.

Szergij atya világi életében elszenvedett csalódása után ráébred, hogy az individualitás, gőg, kevélység nem elég. A szerzetbe való belépéskor megtapasztalta a lelkét is, hogy ő is részese a szeretetnek, az eredendő "gyermeki hitnek". A felismerés azonban önmagában még nem elegendő, Szergijnek hosszú utat kell bejárnia a szerzetességtől a sztrannyiksáig, eléri a belső tökéletességet, harmóniát, tudatosul benne a szeretet, megérti, milyen lemondásra van ehhez szükség. Tolsztoj "Szergij atya" c. elbeszélésének talán ez lehetne a mottója: "Ha le akarod győzni a világot, győzzed le önmagadat!" A személytelené váló világon csak akkor változtathat az individuum, ha legyőzi a benne munkálkodó személytelen erőket / szenvedély/.

Tolsztoj személyiség-eszméje nem a nietzschei öncélú individuum, hanem az a személyiség, aki befogadja magába az általános emberit, az egyesítés embere, amely közvetít ember és ember között – sztrannyik. A tolsztoji hős önlegyőző hős, folyamatosan törekszik a harmóniára, a távoli tökéletességre. Kaszatszkij tudatosan, fokozatosan eljut az önmegismerésig és az önmegvalósításig, s itt ez a tudatosság nem a hideg rációt jelenti /mint a nyugati típusú individuumnál/, hanem az "erkölcsi ész", ami belső harmóniához vezet.

Sárközi Andrea:

Csehov és a humanista egyetemesség problémája

/"A 6-os számú kórterem" c. novella elemzése/

A 19. század második felében — az újkori humanista világnép értelmében — az a felfogás uralkodik, hogy minden problematikának van humánus megoldása a személyiség szempontjából. A korszak kiemelkedő íróinak — Tolsztoj és Dosztojevszkij — a művei úgy tekinthetők, mint amelyek ezen problematika megoldásának igényével lépnek fel.

A nagyregény koncepciója szerint az individuum feltétlen dolog, az "Istentől adatott", így mindenkinek saját "arca", karaktere van, vagy legalább lehet, ha él feltétlenül adott lehetőségeivel. Az embernek kötelessége a veleszületett képességek kibontakoztatása. Tolsztoj és Dosztojevszkij művei az individuális létezés értelmességét tételének útját mutatják be. A nagyregény műfajt létrehozó koncepció nem változtat az a tény, hogy az gyakran az individuumnak mint értéknek a pusztulását ábrázolja. Anna Karenina meghal önmagával, lelke meghal — tehát az individuum megsemmisül. De a hősök széthullását állítják elének Dosztojevszkij regényei is.

Amit Tolsztoj is, Dosztojevszkij is megérezett, de végül elutasított — Csehovnál már realitás. Nála már nincs meg a klasszikusok hite, illúziója. Vállalja ezt a problémát, s a vele járó bizonytalanságot. Csehov jelentősége abban áll, hogy megpróbálja érzékeltetni elődei gondolkodásmódjának korlátait, oly módon, hogy novelláiban olyan helyzeteket ábrázol, amelyekben a probléma humánus megoldása a személyiség szempontjából kétségesnek látszik. Arra a csehovi kérdésre, hogy mit tegyünk, mit kellene tennünk, az író

ném tud választ adni; a problémák megoldhatatlanságának tudata szervezi a csehovi novellák koncepcióját. E jelen-ség talán legteljesebb ábrázolása Csehov egyik legcsodálatosabb, legreménytelenebb műve, "A 6-os számú kórterem". Ebben az aránylag hosszú terjedelmű novellában két ellen-tetes alkatú és gondolkodású, de végül is azonos sorsú ember: Ragin doktor és Gromov tragédiája kerül bemutatásra. A mű fő problémaköre az individuális teljességkoncepció csödj, a humanista modell megzavarodása, aminek két ellen-tetes variációját mutatja be az író a két főhős alakjában. Mindketten emberileg deformálttá, lelkiileg torzzá váltak, mert az individuum feltétlen lehetőségébe vetett hit hiányában vagy a problémákkal való szembenézés bátorságának hiánya — Ragin esetében — vagy az esztelen voluntarista fellépés — Gromovnál — megfosztotta őket az emberi probléma teljes átlátásának, átélésének lehetőségétől.

Mindketten "gyengék", teljesen elszakadtak a problémák megoldásának természetes közegét képező élettől, s a ráhá-ruló feladattal megbirkózni képtelen saját individuumukba vannak bezárva. Ragin megelégszik az individuum korlátozott lehetőségeivel, Gromov pedig az életét, illetve csak az életben létező szeretet hiányát saját individuális lehetőségeinek túlzott felnagyításával, önmaga fölé emelésével akarja pótolni. Ennek a bezártságnak, az életből való kirekesztettségnek szimbolikus megjelenítője a kórház, illetve a börtön. A kórház, ahová bezárták Gromovot, majd Ragint is, kettős benyomást kelt. Egyrészt valóban kórház, ahol embertelen állapotok uralkodnak. De a kórházi élet tényszerű leírásán kérlelhetetlenül átütnek egyéb, még rettenetesebb körvonalak. Eleinte nem is vesszük észre, de már nem is kórháznak, hanem a börtönnek mint a csehovi hősöket körülvevő "valóság" szimbólumának költőien általánosított képévé vált.

Már az első sorok olyan épületet idéznek elénk, amely azt a "különös, nyomasztó, elárvult hangulatot árasztja", amely "Oroszországban csupán kórház — és börtönépületek sajátja". Ezt a kórház - börtön asszociációt nyomon követhetjük az egész elbeszélés folyamán.

Az a kép, amikor a rácsos ablakon át Ragin felismeri a szomszédos börtön épületét, betetőzi az egész elbeszélést: "Ime a valóság!" — gondolta Andrej Jefimics és iszonyat fogta el". Számukra a valóság börtön, mert gyengék, kirekesztették magukat az életből. Nem tudnak élni ebben a valóságban, be vannak zárva saját énjük börtönébe. Nem tudnak a teljesség felé haladni, annak ellenére, hogy a teljesség igényének humanista programjáról igazában lemondani nem tudtak.

A csehovi "erősek" az életben élnek, elfogadják az élet által kínált lehetőségeket, célokat. Ilyen "erős ember" nincs a novellában, hacsak nem a karrierista Hobotovot, ha negatívan is, nem tekintjük annak. Akkor pedig megállapíthatjuk, hogy a gyengeség nem abszolút negatívum. Hiszen ők mégis "jobbak" Hobotovnál, valahogy ők a két "legemberibb" ember a városban. Tehát a gyengeség hiba, de az erősnek kevés még nagyobb bűn.

Ragin és Gromov múltja, élete és eszméi párhuzamosan kerül bemutatásra. A beteg és az orvos ábrázolásánál Csehov végig ellentétre épít, amit következetesen végigvezet az egész novellán. Először Gromovval ismertet meg bennünket a kórterem és lakóinak bemutatásakor: "Ivan Dmitrics Gromov harminchárom esztendősen, nemesi származású, volt iskolai tanár és bírósági végrehajtó, üldözési mániában szenved". Ez az egyetlen mondat szinte az összes legfontosabb információt tartalmazza a betegről, mintha egy kórházi beteglapot olvasnánk külsejéről, beszédéről. Arca furcsa, kettős benyomást kelt: "Időnként torz, beteges fintorokat vág; de a finom

ráncokban, amelyeket mély, őszinte szenvedés vésett arcába, okosság és értelem nyilvánul meg és szemében józan, meleg fény villog". Már magában ez az egyetlen mondat megdönti a róla mint közönséges betegről alkotott elképzelést. Ugyanilyen benyomást kelt a beszéde is, amely "zavaros, lázas, mintha félrebeszélne, szakadozott és nem is mindig érthető, de szavaiban, hanglejtésében mégis van valami megnyerő. Amikor beszél, megismerheted benne az örültet — és az embert!"

Andrej Jefimics Ragin is "igen érdekes ember a maga nemében". Külső és belső "arca" közt óriási ellentmondás feszül; durva, paraszti külsejű, erős, robusztus testalkatú, ugyanakkor határozatlan, gyenge ember, minden akaratkifejezésre képtelen. Fiatal éveiben ugyanolyan megalapozatlan szellemű ambíciókkal készült a papi pályára, s végezte el végül a sebész apa hatására az orvosi fakultást, habár saját bevallása szerint, "soha életében nem érzett hivatást az orvosi mesterséghez". Engedve az apai szigornak a teológia, az elvont, intellektuális életpálya helyett az orvosi pályát, a gyakorlati életet választja.

Gromov múltja sokkal több megpróbáltatással terhelt mint Raginé, akinek mindig mindene megvolt, semmiben sem szenvedett hiányt. Gromov bátyját gyors lefolyású tüdővész vitte sírba, egy héttel később apját sikkasztás és család gyanúja miatt törvénybe fogták, és nem sokkal később az rákórházban tífuszban meghalt. Gromov előtte egyetemre járt, fogalma sem volt, mi a szükség — most egész élete gyökereken megváltozott. Egyetlen fillér nélkül maradt édesanyjával, s megkezdődött számukra a nyomor. Eleinte magánórákat adott éhbérért és másolást vállalt. De nem bírta sokáig ezt az életet, abbahagyta az egyetemet, hazautazott, s tanárként kezdett el dolgozni. De nem fért meg tanártársaival, nem tudta megkedveltetni magát diákjaival sem, s így végül otthagyta az állását — mindez gyengeségét jelzi. Édesanyja

halála után állástalanul hányódott, kenyéren és vízen élt, De talán az volt számára a legborzasztóbb, hogy el kellett viselnie környezetének "otromba" műveletlenségét és álmos, állati életmódját. Számára "unalmas és fojtogató" az élet a városban, a társaságból hiányzik minden magasabb rendű érdeklődés.

Ragin nem jár az emberek közé, megveti őket. Ő is hiányolja, hogy nincs a városban olyan ember, aki "tudna és szeretne okosan és érdekesen beszélgetni" — és ezt óriási veszteségnek tartja.

Gromov művelt, sokat olvasott fiatalember volt, "kétlábbon járó lexikonfélé"- nek nevezték. Sokat olvasott, mohósággal vetette magát a könyvekre, falta a szavakat, anélkül, hogy megrágná őket. Ez is az életből való menekülésére utal, s Raginhoz hasonlóan — megalapozatlan szellemi igényeire.

Ragin is sokat olvas, és mindig nagy élvezettel. A történelmi és filozófiai tárgyú olvasmányokat kedveli. De ő lassan, alaposan; "igyekszik behatolni az olvasottak lényegébe, és meg-megáll azoknál a helyeknél, amelyek különösen megnyerik a tetszését vagy amelyeket nem ért meg". A sok, könyvből szerzett ismeretet is arra használja fel, hogy élet-filozófiáját igazolja velük.

Gromov túlzott élességgel látja az élet igazságtalanságait, s mindenáron lázad ellenük: "Az ember gazságról beszél, az erőszakról, amely lábbal tiporja a jogot, a szép életről, amely idővel majd megvalósul a földön, az ablak rácsairól, amelyek minden pillanatban emlékeztetnek az erőszaktevők bárgyúságára és kegyetlenségére". Szerinte a világ gonoszokból /akik jóllakottak, s rendes ruhában járnak/ és becsületesekből áll /akik hulladékokkal táplálkoznak/. "A társadalomnak öntudatra kell ébrednie, és el kellene borzadnia önmagától" — vallja. Mindenről végleteken beszél, közéletet nem ismer. Tegyük igazságot — mondja ő. De szá-

mára csak elvont, élettelen, abszolút igazság létezik. Ennek alapján tesz kérdésessé mindent — Így az igazság az élet fölé emelkedik, tagadja azt, s szinte örületté válik. Így Gromov az életet pusztítja önmagából, s fokozatosan megszakad az élettel a kapcsolata. Minél jobban eltávolodik az élettől, annál örültebbé válik. Ezt mutatja be megháborodásának folyamata. Attól kezdve, hogy az utcán két megbilincselte rabot lát szembejönni, elhatalmasodik rajta a rettegés: "Hirtelen úgy rémlik neki, hogy őt is bilincsbe verhetik, és ugyanígy vezethetik a sártengeren át a tömlőcbe". Rátör és nem hagyja el az a gondolat, hogy erőszak üldözi. Így kezdődik a betegsége, amelybe mintegy bele vannak sűrítve a hétköznapi, állandó benyomások mint a lázálmas, fantasztikus elképzelések, amelyekkel körülvette őt az élet. Igyekszik megnyugtatni magát, hiszen semmiben sem bűnös, de a józan fontolgatások közben új, rémítő gondolat jut eszébe: "Az olyan emberek, akik hivatalból kapcsolatba kerülnek mások szenvedéseivel, például a bírák, rendőrök, orvosok idővel a megszokás következtében annyira megedződnek, megkeményednek, hogy még ha akarnának sem tudnának másképpen bánni klienseikkel, mint ridegen és formálisan... Márpedig, ha a bíró formálisan, lélek nélkül tekint az egyént, nem sok kell hozzá, hogy egy ártatlan embert megfosszanak minden jogától és tulajdonától, és kényszermunkára ítélik... Azután keresd az igazságodat!... Nem nevetséges-e igazságról ábrándozni, amikor a társadalom mindenfajta erőszakot úgy fogad, mintha az bölcs és célirányos, szükségszerű lenne?" Minél jobban elzárkózik az élettől, s örültebb lesz, annál összefüggőbben és logikusabban gondolkodik, elméje még soha életében nem volt olyan leleményes és hajlékony, mint most. Azonban csökkent az érdeklődése a könyvek és a kívüllág iránt. Mindez azt mutatja, hogy az örület Csehovnál nem egy-

szerű fiziológiai eset, elsődlegesen nem az intellektuális képesség elapadását jelenti, hanem a személyiség megsemmisülését és teljes kiszakadását az életből. Innen ered, tehát az életből való elszakadásából, életidegenségből — Gromov gyengesége.

Ugyanez a gyengeség — bár más formában — megfigyelhető Ragin esetében is. Két évtizeddel korábban, amikor Ragin átvette a kórház vezetését, látta az ott uralkodó borzalmas állapotokat; fojtó bűzt, szennyet, poloskás kórtermeket; semmiféle gyógyszer, műszer nem volt. S arra a meggyőződésre jutott, hogy ez a kórház erkölcstelen és a lakosság egészére nézve a legnagyobb mértékben káros. Legokosabb lett volna — véleménye szerint — bezárni az egész kórházat. Akart változtatni a körülményeken, de még mielőtt egyetlen lépést is tett volna, arra a meggyőződésre jutott, hogy "ehhez nem elég az ő akarata egymagában, és ez ilyen formában nem is használna: ha a fizikai és erkölcsi tisztátalanságot kiirtaná az egyik helyen, máshová fészkelné be magát, tehát várni kell, amíg magától kiszellőződik".

Itt merül fel konkrétan a humanista teljesség gondolata. Ragin érzi — és ebben igaza is van —, hogy ereje nem elég az egész egészségügy, a társadalom megreformálására. Tehát Gromovval szemben normális, mert nem akarja egymaga a világot megváltoztatni. Ez a küzdelme kilátástalan is lenne. Viszont saját emberségével szemben az lenne a kötelessége, hogy helyes felismerése ellenére se álljon le a hasznos, értelmes tevékenységgel már csak személyes épségének, egészségének védelme érdekében sem. Nem mondhat le arról, hogy magatartását hitelessé igyekezzon tenni, még akkor sem, ha nincs elég ereje ahhoz, hogy a létet hitelessé tegye. Hiteles magatartás kell ahhoz, hogy ne hulljon szét a lelke, ne hasonuljék meg önmagával. Az embernek fel kell ismernie, hogy a nagy program mögött van egy kisebb is, amit teljesítenie kell, ha nem is képes a teljes program végrehajtására

az egész emberiség javára, s hogy emberi kötelessége több, mint egyszerűen az individuális kiteljesedés, ami egyébként is lehetetlen. Hiszen saját emberségének az őre, biztosítója kell hogy legyen az ember. A csehovi hős nem tudja ezt a két feladatot elválasztani egymástól. Tolsztojnál és Dosztojevszkijnél automatikusan összetartozik a kettő, hőseik az egész emberiség ügyét képviselik, miközben egyéni érdekeikért "harcolnak".

Ragin számára a cél az "Egész", a "Teljesség". Részcellokkal nem elégszik meg; kiábrándultan is az individuális teljességkonceptió álláspontján marad, az embert továbbra is az individuummal azonosítja. S mivel látja, hogy nem képes a teljes program megvalósítására, lemond mindkettőről: teljes közönnyel tűri a kórházban uralkodó rendetlenséget, mindent a régiben hagy. Csehov meg is jegyzi: "Andrej Jefimovics módfelett szereti az észet és a becsületességet, de ahhoz, hogy az életet okossá és becsületessé tegye maga körül, nem elég erélyes és nem bízik eléggé magában". Azaz Ragin bezárkózik az individuumba, nem lép ki az individuumot veszélyeztető személytelen erők világába. Nincs benne szeretet, ami erőt adna neki, erélyessé tenné, ami az intellektus önmagában gyenge impulzusait meghatványozná. Ragin csak az intellektuálisan belátható céltől vezérelve tud dolgozni, ezért mondott le arról is, hogy gyógyíttson. Haszontalannak érezte azt, mivel hiába dolgozik állandóan, nem csökken a betegek és a halálozások száma. Úgysem tud minden betegnek segítséget nyújtani. A komoly beteget pedig be kell fektetni a kórházba, ahol tisztaság, rend, egészséges táplálék és szakképzett ápolószemélyzet kell hogy legyen. De minden hiányzik. Így Ragin kezdte elhanyagolni munkáját, lemondott a gyógyításról, a kórház megreformálásáról. Ezzel is kizárja magát az életből, s életidegenné, gyengévé válik. Saját filozófiai koncepciót épít ki magának, s ezzel próbálja igazolni önmaga előtt közönyösségét, passzív beletörődését:

"Ezen a világon minden jelentéktelen és érdektelen, kivéve az emberi szellem legmagasabb rendű megnyilvánulásait" — vallja, s szellemi életet akar élni. Mindenképpen meg akarja győzni magát arról, hogy a rossz elkerülhetetlen, hogy a szenvedés tökéletesíti az embert, s sztoikus elveket hirdetve erősíti saját individuális öntudatát, s igyekszik megbékíteni az individuumot tagadó körülményekkel. Ragin nem ismeri önmagát, nem tudja, hogy valójában ő nem áll teljesen individuális állásponton, azaz hitetlenül is humanista.

Amikor véletlenül betévedve a 6-os számú körterembe megismerkedik Gromovval, elkerülhetetlen vita alakul ki közöttük. Ragin igyekszik megnyugtani a börtön-tébolyából szabadulni akaró Gromovot, törődjék bele abba a gondolatba, hogy itt-tartózkodása múlhatatlanul szükséges: ha egyszer van börtön és örültek háza, akkor valakinek ülnie is kell benne. "Minden a véletlenül múlik. Akit becsuknak, az itt ül, akit nem csuknak be, az szabadon járkal, ennyi az egész". Azért van ez, mert ilyen a világ, s nem lehet ez ellen tenni, véli Ragin, aki a személyiség problémájának képviselőtéről lemond majdani megoldásának reményében, amit a történelemre bíz: "Ha majd valamikor, a távoli jövőben megszűnnek a börtönök és a bolondházak, akkor nem lesz többé sem rácsos ablak, sem rabköntös. Előbb vagy utóbb el kell érkeznie ennek az időnek". A lét hitelessé válásának is ez a függvénye. Az embert teljesen lefegyverzettnek, tehetetlennek látja — nem tehet semmit. Ezzel mintegy tagadja a személyiség szerepét, a hiteles magatartás igényét, s igazolja a maga közönséges magatartásának az élet tevékeny végigküzdése helyett.

"Az olyasféle uraságnak, amilyen maga és bűnsegedé, Nyikita, semmi közük nincs, és nem is lehet a jövőhöz" — vág vissza neki Gromov, s igaza is van, hiszen a jövő, a történelem nem a humanista programot megtagadó, személyes kötelezettségről lemondó individuum problémája. Gromov egész lényével tiltakozik az elnyomás, az önkény ellen — az élet

ellen. Meg van győződve arról, hogy feltétlenül cselekedni kell a szabadságért. "Félragyog az élet hajnala, az igazság győzedelmeskedik és eljön a mi napunk is!" - kiabálja. Ez az "új élet" valami más a tulajdonképpeni élet helyett: életpótlás. Beszédei olyanok, mint — Csehov szavaival élve — "a régi, de végig nem dalolt énekek egyvelege".

Ragin azonban nem lát különösebb okot a boldogságra, mert "a dolgok lényege azért nem változik meg, a természet törvényei ugyanazok maradnak. Az emberek éppúgy fognak betegeskedni, megöregedni és meghalni". Filozófiájának kulcsfogalma a "dolgok lényege", vannak különbségek, de ő mindig a "lényeget" látja. Mi is lehet a lényeg? — Amikor magányában az orvostudomány hihetetlen fejlődéséről és az ő kórházában uralkodó embertelen állapotokról gondolkodik, megállapítja, hogy "a tudomány és a humanitárius eszmék mai fejlettsége" mellett olyan "gyalázat", mint a 6-os számú kórterem, már csak ilyen eldugott kisvárosban lehetséges, mint az övéké. Tehát amikor Ragin azt mondja, hogy korlátozza környezete, elismeri, hogy ő nem csak individuum. De ezt még magának sem meri bevallani, inkább arra a megállapításra jut, hogy "szép a sterilitás, Koch és Pasteur, de a dolgok lényege egy szemernyivel sem változik. Betegség, halandóság ugyanaz marad... Vagyis mindez hiábavaló számárság, lényegileg semmi különbség nincsen a legjobb bécsi klinika és az én kórházam között". Végeredményben ez a "lényeg" egy nagy üresség, a bölcsék köve, egy intellektuális önbecsapás, amellyel igazolja saját magát, filozófiáját, közönyét, nemtörődömségét. "Kártékony ügyet szolgállok... becstelen vagyok" — mozdul meg benne valami, talán a lelkiismeret; azaz van számára más ügy is, mint az individuum ügye. De rögtön igyekszik megnyugtatni magát: "Én magam semmi sem vagyok, csupán parányi részecskéje az elkerülhetetlen társadalmi rossznak. Becstelenségemnek tehát nem magam vagyok az oka, hanem a kor". Ragin tehát lemond a személyiség által vállalt felelősségéről; ő dolog csupán, aminek nincs ideális magva, szél-

lemi kezdeményezőképessége.

Gromov ragaszkodik a humánumhoz, hisz az individuum halhatatlanságában mint a humánum védőjében: "Ha nincs is halhatatlanság, előbb vagy utóbb fel fogja találni a mindenható emberi elme" — a voluntarista Gromov szólal meg ezekben a sorokban, az akarat mindenhatóságát hirdetve akár az intellektus megsértése árán is. Ragin szerint helyesen teszi, ha hisz benne, így akár sztoikus is lehetne: "Ilyen hittel az ember boldogan élhet akár befalazva is". Iróniája megmutatja Gromov törekvéseinek kudarcát. Sztoikusokra hivatkozva vigasztalja Gromovot, de egyben saját elvei helyességét is bizonygatja: "Maga gondolkodó és elmélyedő ember. Minden körülmények között megnyugvást találhat önmagában. A szabad és elmélyedő gondolkodás, amely az élet megértésére törekszik és a világ gyarló hiúságának teljes megvetése: két olyan áldás, amelynél nagyobbbat ember sohasem ismert. Maga is birtokába juthat mindkettőnek, noha rács mögött él. Diogenész hordóban lakott, mégis boldogabb volt a föld uralkodójánál". Gromov a bölcs megnyugvás, belátás helyett az élet szépségeit hirdeti: "Én szeretem az életet, szenvedélyesen szeretem". Az életet vállalni kell — vallja, s rettenetesen vágyódik a gondok, izgalmak után. Filozófiája aktív, de tenni nem tud semmit, hiszen ki van rekesztve a világból: himnuszt énekel az életről, de kívül az életen, amikor már rég elszalasztotta az életet.

Ragin arra a meggyőződésre jut első találkozásuk után, hogy betege az egyetlen ember a városban, akivel beszélgetni tud. Egyrészt, mert mindketten "bolondok", csak egymással tudnak társalogni, másrészt, mert van bennük, igaz megalapozatlan, kielégíthetetlen, de mégis szellemi igény.

Környezete megdöbbenésére Ragin járni kezd Gromovhoz. A vita egyre hevesebben lángol fel köztük. Az orvos már szinte minden idejét a 6-os számú kórteremben tölti, hogy az

egyetlen embernek, akit érdekesnek tart erre, bebizonyítsa elvi helyességét, hiszen ezek jegyében élte le egész életét. "A meleg, kedélyes szoba és a közt a kórterem között semmi különbség nincsen. A nyugalom és a megelégedés nem az emberen kívül van, hanem benne magában" — mondja Ragin. Tolsztoj a "Háború és béké"-ben is hasonló gondolatokat fogalmaz meg Pierre Bezuhovval kapcsolatban: az ember rabként is lehet boldog; az ember belső, lelki szabadsága a legfontosabb; a szenvedésen keresztül tisztulunk meg. Ragin is hasonlóan gondolkodik, szerinte is a szenvedés a tökéletesség felé viszi az embert: "Az ember a hideggel éppen úgy, mint minden más fájdalommal szemben, érzéketlenné válhat".

Gromov szenvedélyesen tiltakozik az orvos szavai ellen: "Isten engem forró vérből és idegekből alkotott... És én reagálok! A fájdalomra ordítással és könnyel válaszolok, aljasságra felháborodással, ocsmányságra undorral. Szerintem ez az, éppen ez az, amit életnek hívnak. Ahhoz, hogy az ember megvesse a szenvedést, mindig elégedett legyen és semmin se csodálkozzék, olyan állapotba kell kerülnie", mint a kórterem többi lakója — vagy pedig "szenvedések árán olyan mértékben kell megedződnie, hogy már ne tudjon érezni? vagyis más szavakkal megszűnjék élni". Gromov tehát akarja az életet, de mégsem éli — Ragin viszont el akar szakadni az élettől, de az élet "utána megy" — Hobotov személyében.

Gromov helyesen ítéli meg a sztoikusokat: "nagyszerű" emberek voltak, de tanításuk kétezer évvel ezelőtt megállt, és egy tapodtat sem mozdult előre, és nem is fog, mivel nem gyakorlati és nem életképes". A sztoikusok valóban tiszta szellemi lények voltak, közömbösek a testi szenvedések, az erőszak iránt. A szellemet az élvezet egyetlen lehetséges forrásának tartották. Ragin is ezt vallja, de neki mégsem sikerült tisztán szellemi pozícióra helyezkednie. Ennek több

oka is van; Gromov helyesen mondta, hogy ma már a sztoicizmus nem életképes, mert ie. IV—III. században még nem volt univerzalizmus, a sztoikusok ezt nem képviselték, hiszen egyetemességről a középkor óta beszélhetünk csak, amely ma már természetszerűleg benne van a gondolkodásunkban, s nem tudunk elszakadni tőle. Így nem tud Ragin sem.

A sztoikusok számára az élet nem probléma, Ragin számára viszont igenis léteznek problémák, mivel hitetlenül a humanista egyetemesség pozícióján áll, amittől nem tudja elhatárolni magát, amivel nem tud leszámolni. Amikor észrevette a kórház "erkölcstelenségét", káros voltát, a bezárásáról gondolkodott — humanista eszméket képviselt, de nem vállalta, elutasította ezeket — nem tett semmit, mindent a régiben hagyott, lemondott a gyógyításról — s így ellentmondásba keveredett a humanizmussal.

Gromov így folytatja: "a sztoicizmusnak csupán annál a kisebbségnél volt sikere, amely életét mindenféle tudománystudírozásával és kószolgatásával tölti, az emberiség nagy többsége sohasem értette meg". Ez valóban így van, hisz a sztoicizmus arisztokratikus, a kisebbség filozófiája volt. A humanista egyetemesség problémája viszont nem arisztokratikus. Gromov a dolgok lényegét helyesen látta át és öntötte szavakba: "Az a tan, amely azt hirdette, hogy legyünk közönyösek a gazdagság, az élet élvezetel iránt, vessük meg a szenvedést, és a halált, teljességgel érthetetlen az emberiség túlnyomó többsége számára, mivel az a többség sohasem ismert sem gazdagságot, sem élvezetet. A szenvedést megvetni pedig annyit jelentene számára, mint megvetni magát az életet, mert az ember élete abban áll, hogy szenved az éhségtől, hidegtől, sérelemtől, veszetheztől... Hiszen ezek a szenvedések alkotják az egész életet: azt lehet gyűlölni, terhesnek, nehéznek találni, de megvetni — nem lehet". Gromov ismerte a gazdagságot, az élvezetet, tehát

számára nemcsak a szenvedés jelenti az életet, s ezért részben indokolatlan öngigazolás is részéről a számára adott szellemi lehetőségekről történő lemondás, a szenvedőkkel való hisztériás azonosulás. Sztoikus csak az lehet, aki képes individuum lenni, azaz csakis individuum.

A humanista egyetemesség vállalása éppen az individuumon való túllépést jelenti. Az ezen eszmét képviselő ember nemcsak individuum tehát, hanem még valami más személy is. Hiszen az individuum nem mindenki számára adott, az emberiség "túlnyomó része", a démosz, nem feltétlenül rendelkezik ezzel az adottsággal — s mivel a humanista nem arisztokratikus, közösséget vállal ezzel a "többséggel". Erre Ragin nem volt képes, s ezzel elutasította a humanizmust, anélkül, hogy a humanista problematikából kilépett volna, s ezért nem képes tiszta szellemi lénné válni. Meg kell vetni a szenvedést, semmin sem szabad csodálkozni — vallja Ragin a sztoikusok eszméit.

Erre Gromov joggal teszi fel a humanista problémán belül álló Raginnak a kérdést: "Hát szenvedett maga valaha? Van fogalma a szenvedésről?" S valóban, Ragin az életből soha semmit se látott, fogalma sincs róla, és "a valóságot csupán elméletből ismeri". Gromov most már nyílt kritikát mond Ragin bölcselére, a közöny, a harcról való lemondás eszméi ellen — a "harc"-ot a humanisták vívják, az egyetemesség felé vezető út velejárója: "Ez az a filozófia, amely a legjobban megfelel az orosz naplopó természetének. Ropantul kényelmes filozófia: tenni nem kell semmit, az ember lelkiismerete tiszta, és amellet még bölcsnek is tarthatja magát... Nem, uram, ez nem filozófia, nem gondolkodás, nem széles látókör, hanem lustaság, fakírság, álmos, tompa elbutultság..." Végeredményben az individualitás határainak megtapasztalása miatt a humanista programról lemondó, azt lelkileg feladó Ragin is ilyen naplopó — ezt veti szemére Gromov.

Csehov — hasonlóan Gromov megháborodási folyamatához — kitűnő művészi erővel mutatja be azt a Raginban végbemelő lelki átalakulást, ahogy fokozatosan rádöbben filozófiájának érvénytelenségére. Gromov szavai a beszélgetéseik során látszólag nem hagytak benne számottevő nyomot, hiszen Ragin meg van győződve arról, hogy úgy él, ahogy kell. Itt kell beszélünk az apró részletek különleges szerepéről, amelyek által azonban sejteni lehet, hogy tudata mélyén Gromov gondolatai mégiscsak hatottak rá. Az emberek nem nézték jó szemmel, hogy egyre gyakrabban bejár az elmebetegek közé, végül a város vezetői azt tanácsolták neki, hogy pihenjen, vonuljon nyugdíjba. Amikor a postamester barátja egy fárasztó utazásra cipeli magával, hogy kikapcsolódjon, először az élet apró kellemetlenségei ellen kezd tiltakozni. Egyre terhesebb neki Mihail Averjanics társasága, nem érzi jól magát vele. Mindvégig arra gondol, hogy léha, neveletlen környezetének fecsegése mennyire alatta marad a 6-os számú kórterem lakójával folytatott társalgásnak. "Ime, hatalmába kerít a valóság, amelyről Ivan Dimitrics beszélt..." — gondolja magában. Ez már a régi, kényelmes, kiegyensúlyozottság és az önvigasztaló filozófia bomlásának első jele.

Minden pénzét elutazza, kölcsönadja, mire hazaérkezik, a helyén már Hobotov ül, s lakásából is kitették. Hobotov és a postamester, akik kezelés és vigasztalás ürügyén állandóan a nyakára járnak, egyre ingerlőbben hatnak rá. Ez az ingerlékenység már az újabb szakaszt mutatja jellemének változásában. Megkísérli, hogy leküzdje ezt a szokatlan érzést: "Igyekezett arra gondolni, hogy mind ő maga, mind Hobotov meg Mihail Averjanics előbb vagy utóbb elpusztulnak, és a természetben a legcsekélyebb nyomot sem hagyják maguk után". De ezek az elmefuttatások nem használnak, már nem nyugtatják meg. Egy alkalommal elveszti türelmét, fellázad ostoba tréfái ellen, s kizavarja őket a házából. Megnyugodva nagyon

szégyelli magát: "Hová lett az ész, a tapintat? Az élet megértése és a filozófia nyugalma?" — kérdi magától, s nem tud választ adni. A kétely kikezdte egész gondolkodásmódját.

Filozófiájának tarthatatlanságára akkor döbben rá igazán, amikor ő maga is a 6-os számú kórterem foglya lesz. Itt is először az apró kényelmetlenségek izgatják: új öltözékében fegyvenchez hasonlít, nem találja az óráját, noteszt, cigarettáját; soha többé nem vehet fel nadrágot, mellényt, csizmát. Régi "elveit" hirdetve próbálja megnyugtanni magát: "Egészen mintegy, akár frakk, akár díszegyenruha, akár ez a köntös... Belova asszony háza és a 6-os számú kórterem között nincsen semmi különbség... ezen a világon minden bolondság és hiúságok hiúsága". Ugyánakkor a keze reszket, a lába jéggé dermedt. Elcsüggedt, filozófiája sem tudja már megvigasztalni. Az élet beszűkült, az önbecsapás már nem megy. Lassan megérti, hogy itt már semmi sem segít, ráébredt, hogy gondolatai érvénytelenek voltak, értelmetlen konstrukciókat épített. Szigorú kritikát mond ki magáról, de egyben Gromovról is, ami az író véleményét is hűen tükrözi: "Nincs megoldás. Gyengék vagyunk. Közönyös voltam és nemtörődöm. Bátran, értelmesen okoskodtam, de amint durván megérintett az élet, elveszítettem a bátorságomat. Megadtam magam... Gyávák vagyunk, tehetetlenek". Felismeri gyengeségüket, és ezt ki is mondja. Az örült Gromov idáig nem jut el — csak Ragin, aki most már elismeri az élet jelenségét, ami a 19. századi humanizmus gondolatkörébe tartozik. Gromov azt hiszi, hogy börtönben ül, Ragin viszont tudja, hogy az élet foglya.

Az elbeszélés végére mindketten rabok lesznek. Gromov — aki félt a minden oldalról szorongató erőszaktól és gyűlölte azt, s Ragin — aki hirdette, hogy legyünk közömbösek az emberek szenvedése, az embernek emberrel szemben alkalmazott erőszakra. Az élet mintegy egyenlővé tett

Őket, az erőszak legyőzte egyiket is, másikat is. Ki akarnak törni a börtönből a szabadba, együtt rázzák őrzőngve a rácsot szabadságot követelve. A humanista eszmét képviselve kiabálják, hogy "a törvény világosan előírja, hogy senkit sem szabad megfosztani a szabadságától ítélet nélkül! Ez erőszak, önkény!" De a rács nem enged... S Nyikita rettenetesen megveri őket. Ekkor Ragin számára is elveszti a szenvedés fogalma filozófiai magasrendűségét, s fizikai fájdalommal azonosul: "Mintha sarlót mártottak volna beléje, és néhányszor megforgatták volna mellében, beleiben. Fájdalmában a párnába harapott, összeszorította fogát, és az agyában kavargó káosz közepette hirtelen szörnyű, elviselhetetlen gondolat villant fel tűrhetetlen világossággal: ugyanígy szenvedtek éveken át, nap nap után ezek az emberek, akik most fekete árnyékként feküdtek a holdvilágban. Hogyan történhetett még, hogy több mint húsz éven át Andrej Jefimics nem tudott és nem akart tudni erről? Nem ismerte a szenvedést, fogalma sem volt a fájdalomról, ennyiben tehát nem volt hibás — mondta magának, de lelkiismerete ugyanolyan kérlelhetetlenül és durván válaszolt, mint Nyikita". Ragin megtudta, mi a szenvedés, feltárult előtte eddigi nézeteinek hamis, lélektelen, becstelen volta. Nem bírta elviselni a fájdalmat, nem tudott sztoikus lenni — hiszen ő is humanista, mint ahogy Gromov is az, s érzékenyen reagál a test fájdalmaira. De mivel élete folyamán nem tudta hűen képviselni a humanista egyetemesség eszméit, hitetlen, kiábrándult humanista".

Csehov számára az ember sorsa megfeszített harc eredménye — egyrészt a társadalmi környezet, légkör befolyásának, másrészt a hős környezetével szemben tanúsított ellenállásának eredménye. Bármilyen kilátástalan is a környezet, amely leigázza, felfalja az embert, Csehov nem igenli azt a hőst, aki megtagadja magát neki. Az ember felelős azért, hogyan rendez be az életét, úgy kell élni, hogy gazdája legyen saját sorsának. Éppen ezért Csehov kegyetlenül el-

ítéli Ragin közönyös megbékélését, szenvedélyes haraggal számol be hamis vigasztalásairól. A belenyugvás, a lemondó türelem megöli az emberhez méltó életet — hirdeti az író. De bármennyire is kedves számára Gromov, ő sem tudja kielégíteni az író. Hiszen ő is ugyanolyan gyenge, mint Ragin.

De Csehov világa az ép, értelmes szempont lehetőségének mozzanatát is ismeri. Későbbi novelláinak /A kutyás hölgy, Életem stb./ hősei felismerik az egyes problémák megoldhatatlanságát, s ezután nem is próbálkoznak hiába, nem is akarják őket megoldani. Megpróbálnak "erős ember"-ként élni, minden esetben embernek maradni, vállalva önmagukat a problémákban. S így élnek tovább, néha gyötrődve, együtt a megoldhatatlan problémákkal, de az életben élnek.

Az az igazság, amit Csehov ebben a novellában feltárt a maga számára is tragikus volt abban a tekintetben, hogy nem tudott arra a kérdésre választ adni, hol van a kivetett út ebből a börtönből: "Ki fogja lerombolni a 6-os számú kórtermet?" "Ki énekli végig az el nem dalolt énekeket?" Nem ismerte fel azt az erőt, nem látta meg, hogy ki fogja ezt az erőt kifejteni, ki fogja az igazi tiltakozást kifejezni. A csehovi teljesítmény abban áll, hogy nem vesztette el hitét, nem esett kétségbe, fáradhatatlanul kereste az erős lelki embereket. Hitte, hogy az idő nem áll meg, s jönnek olyan emberek, akik keményebbek és bátrabbak Raginnál és Gromovnál, s valóban képviselni fogják a teljességet, hiszen ennek igénye szervezi művei kompozíciójának egészét.

Konkoly Katalin:

A szorongás mint az individuális
tökéletesség elérhetetlenségének következménye
/Csehov "A szekéren" c. novellájának elemzése/

Csehov novellájának hőse a magánynak, az individuum bezártságának áldozata. Egy reneszánsz elképzelés 19. század végi haldoklásának lehetünk tanúi.

Ez az idea – az individuális tökéletesség, az egyénként elérhető teljesség, kiteljesedés gondolata – az egész évszázad irodalmán végigvonult. Azonban miután Tolsztoj és Dosztojevszkij útkeresései kimutatták: az individuális teljesség megvalósítására, a "zárt rendszer" életben tartására nincs lehetőség, a kísérletek kudarcokkal, tragédiával végződnek – ez az eszme illuzórikussá vált. A "nyílt rendszerek" elfogadása, a személyre szabott-szűkített gondolkodás feladása azonban hosszú folyamat. Talán e folyamat kezdeti szakaszába illeszthető bele a csehovi magányos hős sorsa.

Természetesen, a magányos hős fogalma itt egészen más értelmet kap, mint Tolsztojnál vagy Dosztojevszkijnél. Az orosz klasszika képviselőinek hősei még hisznek az individuális önmegvalósítás lehetőségében. Raszkolnyikov számára alapvető tény, hogy ő mint individuum, mint önálló személyiség szabad, mindentől független, a társadalom által szabott normák nem érvényesek rá. Az önmegvalósítás humanista programját kipróbálja önmagán, sajátos, önálló értékrendszert igyekszik kidolgozni. Ezzel a kísérlettel saját létezését teszi kockára, s ehhez az erőt önmagába vetett hitéből reméli meríteni. Lehetőségeit feltétlenül korlátatlannak tekintti, mert csak így képviselheti a tökéletességet. Határtalan meggyőződése, individuális, személyes teljességébe vetett hite azonban elkerülhetetlenül tragédiába torkollik,

mert – a koncepció illuzórikusságát leleplezve – a maga elé nagy célokat kitűző hős hite, az általa képviselni szándékolt eszme nem bizonyul elég erősnek, alkalmasnak a teljesség elérésére.

Anna Kareninában sem merül fel a tökéletesség és a személyiség elválasztásának lehetősége, ő is abszolutizálja a személyiséget. Tolsztoj az ő tragédiájával mutat rá a humanista program paradox voltára: e koncepció individuálisan nem valósítható meg.

A koncepció logikus megváltozásából következően a hosszú út, a Golgota végigjárásához szükséges több száz oldalas regény helyébe kisebb terjedelmű elbeszélés lép, ugyanis sokkal rövidebb idő is elég ahhoz, hogy a hős átélje lehetőségeit, illetve azok hiányát: a reneszánsz program megvalósítására való képtelenségét. A csehovi figurákból hiányzik az önmagába vetett feltétlen hit vagy legalábbis annak illúziója, ami szükségszerűen leszűkíti a lehetséges megoldások körét.

Tolsztoj és Dosztojevszkij hőseihez képest Csehov tanítónője összehasonlíthatatlanul passzívabb, kiszolgáltatottabb. Helyzetét "tragédián-túli" állapotnak nevezhetnénk. Ő már nem hisz a nagy cél elérhetőségében, az önmegvalósítás lehetőségében. E program igazában már nem szól hozzá, ő csak kívülállóként szemléli az eszméért tragikus sorsot vállaló hősokeket, akiknek sikertelen harca elrettentő példaként áll előtte: "... azok az élénk, ideges, érzékeny lények, akik hivatásról, az eszme szolgálatáról beszéltek, hamar belefáradtak és cserbenhagyták az ügyet". Amikor Marja Vasziljevna a tanítónői pályát választotta, nem az elhivatottság, nem egy nagy eszme vezérelte – pusztán csak szükségből, a megélhetésért, a létminimum eléréseért tette ezt. Vakmerő vállalkozásokra, drámaiságra az ő esetében már nincs lehetőség, mert nincs mit kockára tennie, nincs belső energiája, amely mozgásra ösztö-

nőzné. Nincs hit, amit el lehetne veszíteni, mert a csehovi hős felismerte az efféle vállalkozás értelmetlenségét, az ő esetében felesleges katasztrófikusságát.

Az elbeszélés keretét képező utazás – a faluból a városba és vissza – ironikus ellenpárja a humanista önmegvalósítás a tanítónő számára lehetetlen útjának. Marja Vasziljevna tizenhárom éve rendszeresen megteszi ezt az utat, amely mindig ugyanonnan vezet ugyanoda – vagyis sehová. Az útnak az a szakasza, amelyet a két stabil végpont /a város és a falu/ bezár – ez az ő jelenlegi élettere; de jövőjét sem tudja már másképp, másutt elképzelni. Csak látszatát kelti a mozgásnak, valójában azonban nem halad sehová. Örögi körben mozog, amiből kitörni nem vágyik igazán, s nem is lenne rá képes. Magát az utazást nem tudja élvezni, mert nem nyújthat számára semmi újat; egyetlen vágya csak az, hogy minél hamarabb hazaérjen. Erőfeszítései már a leghétköznapiabb dolgokban is megfenneklenek. Az előljáróság elnöke, a felügyelő és a gondnok akaratlanul is akadályozzák őt az iskola ügyeinek rendbehozásában – az egyik azért, mert nem lehet elérni, a másik nem is ért ezekhez a dolgokhoz, a gondnok pedig buta, műveletlen ember. Ilyen hétköznapi falakba ütköznek a tanítónő hétköznapi céljai, de ő mégis inkább ezek között vergődik – ahol mindenesetre nagyobb bajok, kudarcok nem érhetik –, semhogy nekifogna egy olyan vállalkozásnak, amiről eleve tudja, hogy katasztrófával végződne, egy olyan eszme nevében, amelyben ő maga sem hisz.

A valóságos út, amin a szekér halad, hűen jelképezi a tanítónő életbeni lehetőségeinek korlátozottságát, illetve hiányát: "... emitt a parasztok nem engedik, amott a pap földje esik útba, azon nem lehet átmenni, a harmadik helyen Ivan Ionov vett meg egy parcellát az uraságtól s árkot ásott köréje. Nemegyszer vissza kellett fordulniok".

Hősnőnk jelenét tehát ez az út és az iskolai munka je-

lenti. Ténylegesen csak tizenhárom éve él itt és így, de a monotonításban már elvesztette időérzékét: úgy érzi, mintha már száz éve ilyen lenne az élete, mintha egész múltja ehhez az életmódhoz kapcsolódna. Létezik azonban egy másik múltja is, ami a vjazovjei tanítóskodást megelőzte, a valaha valóságos múlt – gyermekkora. Erre azonban már nem szokott emlékezni, már majdnem mindent elfelejtett. Pedig ez a boldog gyermekkor képvisel egyedül értéket Marja Vasziljevna életében; hiányzik is neki a családi fészek melege, a kiegyensúlyozottság, a harmónia érzése. Ez a hiányérzet a mű végén jelenik meg legélesebben, amikor az elrobogó vonat peronján álló nő sziluettje édesanyja alakját idézi fel Marja Vasziljevna-ban, s vele együtt az elveszettnek tűnő régmúlt boldogságot. Marja Vasziljevna-ban egyre inkább elhomályosulnak ezek az emlékek, mint ahogyan szó szerint elmosódtak már édesanyja fényképének kontúrjai: a képen csak a haj és a szemöldök látható. A tanítónő szeretné ugyan a rég tapasztalt értékeket újra megtapasztalni, újra elővarázsolni: elképzei, hogy Hanov feleségeként újraélné a régi boldogságot, egyúttal Hanovot is megmentené a fizikai és szellemi haláltól; végre újra szépnek látná őt valaki, lennének barátai, ismerősei, érdekesen telnének a napok – mindez azonban megmarad az álom, a vágy szintjén.

Marja Vasziljevna számára tehát éppúgy létezik a teljesség, az önmegvalósítás, a tökéletesség igénye, mint a tolsztoji vagy dosztojevszkiji hősök számára – azzal a különbséggel, hogy őt már nem mozgósítja ez az igény, ezt a vágyat nem kísérli meg realizálni.

Felmerül elvileg egy kiút, egy cselekvési lehetőség Marja Vasziljevna-ban: a Hanovval való házasság gondolata: "... és eszébe jutott, hogy ha ő ennek a férfinak a felesége vagy nővére volna...". Ezt a gondolatot azonban már csirájában megfojtja az a tény, hogy Hanov /bár jóindulatú és

külsőre még szép ember/ nem rendelkezik azokkal a konkrét emberi értékekkel, amelyekre Marja Vasziljevna-nak szüksége lenne. Hanov, úgy tűnik, beletörődött kisszerű, unalmas életébe, nem adja semmi jelét annak, hogy valamiféle felemelkedésre, változtatásra képes lenne, sőt, hogy egyáltalán igénye lenne ilyesmire: "De csak nevet, s szemlátomást minden mindegy neki, jobb életre nem kívánczik".

A tanítónő harmonikus emberi életre vágyik, vágyaiban törekszik a teljességre /"szeretett volna szerelemre, boldogságra gondolni - arra, ami sohasem valósul meg"/, de érzi, hogy ezt a problémát megoldani nincs sem ereje, sem lehetősége, mert az élet által potenciálisan adott kiút /házasság Hanovval/ nem abszolút érvényű. Önmagában sem bízik igazán, hiszen amikor felvetődik benne a kérdés - "Feleségnek lenni?" -, végiggondolja, milyenné vált azóta, hogy magányosan él, és a keserű tények még keserűbb összefoglalásaként így kiált fel: "Milyen szörnyű lenne az ő helyzetében, ha beleszeretne valakibe!". A szerelmet - ilyen állapotban - már nem meri vállalni, tudatosan elkerüli a felesleges gyötrődést, az esetleges katasztrófát.

Miután ezt a megoldást el kell vetni, saját boldogságát megteremteni nem tudja, nem marad más, mint a gyermekkori emlékek által képviselt értékek őrzése. Ez az értékőrzés természetesen nem tudatos program a tanítónőnél, csak tudat alatt lényévé vált, mintegy ösztönös védekezésképpen a sivár, unalmas, eseménytelen, tartalmatlan élet felmorzsoló, lélekölő hatása ellen. Látnunk kell azonban, hogy ez a statikus értékőrző állapot nem tartható fenn a végtelenségig, a belső emléktartalékok utánpótlás híján előbb-utóbb ki fognak merülni /már most kimerülőben vannak/, s ez a folyamat az értékek fokozatos pusztulásának irányába mutat.

Egy konkrét, de ugyanakkor filozófiai érvényű érték - a szépség - pusztulásának is szemtanúi lehetünk. Hanovban is,

Marja Vasziljevna-ban is megvan /illetve megvolt/; de ez hiábavaló, kihasználatlan, parlagon heverő érték, önmagában nincs módja igazán megnyilatkozni. A bennük – s az életben is – potenciálisan meglévő, rejtőzködő szépség érvényesülési lehetőség híján meghal, elvész. Ez a "haldoklás" lassú folyamat, de már mindkettőjükön láthatók kezdeti jelei: Marja Vasziljevna "ettől az élettől idő előtt megöregedett, eldurvult, megcsúnyult, szögletes és ügyetlen lett a mozgása, mintha ólomba öntötték volna, nem tetszik már senkinek". "Negyvenéves-forma volt ez a Hanov, gyűrött arcú, fáradt kifejezésű, már észrevehetően öregedett /.../ járásában volt valami alig észrevehető, ami arról árulkodott, hogy szervezete gyenge, mérgezett, a pusztulás küszöbén áll". Hanov szépsége ugyan még látható /"de még mindig szép ember volt és tetszett a nőknek"/, de e szépség haszontalan: "Érthetetlen – gondolta Marja Vasziljevna –, hogy isten miért ad ennyi szépséget, vonzó báj, ilyen szomorú, kedves szemeket gyenge, szerencsétlen, semmirevaló embereknek". A szépségnek ez a halványuló, erejét egyre veszítő megnyilvánulása még gyötrelmesebbé teszi az amúgy is nehezen elviselhető életet. A szépség és a tartalmatlan élet összekapcsolásának gondolata értelmetlennek tűnik, mert e két ellentét megütöztetése nem feltétlenül, sőt várhatóan nem vezethet a teljességhez.

Miért nevezhetjük nehezen elviselhetőnek ezt az életet? Azért, mert az abszolútum elérésének szubjektív igénye és a hős tényleges passzivitása közötti ellentmondás belső feszültséget: szorongást szül. Hiába hát a "tragédián-túliség" állapota, hiába tudja hősünk, hogy a nagy vállalkozás, a teljesség, individuális tökéletesség álma értelmetlen, mert kivihetetlen; ez az intellektuális pozitívum mégis pszichikai negatívumot, hiányérzetet teremt. Meg kell jegyeznünk, hogy elemzésünkben a szorongás nem tisztán pszichológiai fogalom

/ahogyan a szépség sem csak esztétikai, hanem filozófiai kategória is/; jelen esetben a szorongást eszmetörténeti szempontból értelmezzük, mert eszmetörténeti oka van és eszmetörténetileg szüntethető meg.

Térjünk most vissza ahhoz a reneszánsz elképzeléshez, amely a személyiséget, az individuumot tette meg középpontjává. Ez azt feltételezi, hogy a világ is van az individuumért, s nem csak az individuum a világért. Csehovnál az individuumot a humánummal azonosító ember számára a világ már értelmetlennek tűnik, mert a fenti feltételnek nem felel meg. Az ember is képtelen hasznára lenni a világnak, így otthontalan benne. Marja Vasziljevna otthontalan – egyrészt a szó legszorosabb értelmében, mert az a kis odú, ahol lakik, távolról sem felel meg az otthon fogalmának; másrészt otthontalan az emberi kapcsolatok szintjén is, hiszen nincs egyetlen meghitt barátja, barátnője sem, nem tartozik senkihez a szó legtisztább értelmében vett emberi módon. Gondoljunk csak a kocsmabeli jelenetre, ahol ki van téve a muzsikok rosszindulatú célozgatásainak, vagy arra, milyen barátságtalanul szól rá Szemjon, a kocsis: "Kapaszkodj, Vasziljevna!". Ez egy személytelen, arcát vesztett, tárgyiasult világ – Csehovnál a viszonylag aprólékos leírás előjoga tárgyakkak, illetve a természeti környezetnek jut –, s ez a világ lehetetlenné teszi, megfojtja az egyes ember törekvéseit. Az egyén így nem hihet önmaga kiteljesedésének lehetőségében.

A novella hőse látszólag elfogadja ezt az állapotot, vágyainak nem is ad explicit kifejezést. Ezt talán gyengeségnek látjuk, de egyúttal a "jó ízlés" jele is: nem mondja ki önmagával kapcsolatban a helyzetfelismerő és cselekvésre ösztönző nagy kérdést, mert tudja, hogy üresen kongna, frázisnak tűnne. Önnön problémáit impliciten tartalmazzák Hanovval kapcsolatos gondolatai: "A tanítónő elnézte a férfit, és sehogy sem értette, miért él ott ez a különc? Mit nyújthat ennek az érdekes

külsejű, finom nevelésű vagyonos férfinak ez az istenhátamögötti sáros fészek, ez a vidéki unalom? /.../ Miért él itt, mikor módjában állna akár Pétervárotra, akár külföldön töltenie életét? /.../ Marja Vasziljevna megijedt, megsajnálta ezt a férfit, aki elpusztul, maga sem tudja miért, mi végre". Önmagának csak egyszer teszi fel a kérdést: "Feleségnek lenni?" – és akkor is "mellébeszéléssel" üti el a választ – azonban ez csak látszólag "mellébeszélés", valójában helyzetének pontos ismeretét tükrözi. A tanítónő gondolatai tehát megrekednek a probléma konstatálásánál – épp azon a ponton, amit átlépve cselekvő hőssé kellene válnia. Marja Vasziljevna azért lehet a környezetével szemben kritikus, önmagával szemben pedig elnéző, mert a hangos önostorozással vissza kellene csúsznia a nagyregények világába, cselekednie kellene.

Mivel Marja Vasziljevna nem lépheti át ezt a határt, nem lát értelmes cselekvési lehetőséget – de ugyanakkor ebbe a lehetetlenség-tudatba nem nyugszik bele igazán –, szorongás fogja el: "Az egész élet olyan érthetetlen, az emberi kapcsolatok olyan beláthatatlanul bonyolulttá váltak, hogy eláll az ember szívverése és szorongás fogja el, ha csak rágondol"; "Tanítás után mindennap fáj a feje, ebéd után nyomást érez a szíve alatt. /.../ Éjszaka vizsgákról, parasztokról, hóbuckákról álmodik /.../ mindentől fél".

A szorongás időleges feloldására a gyermekkori emlékek álmvilága alkalmasnak tűnik ugyan, de az ebben rejlő lehetőségek sem örökéletűek, idővel elkerülhetetlenül elnyeli őket a banalitás, a hétköznapi élet szürkesége. A másik menekvési lehetőség éppen a szándékos banalitásba merülés: a hős, mivel a külvilágban vágyait nem tudja realizálni, éppen a tárgyiasult világot, az apró gondokat, az elintéznivalókat használja fel az őbenne keletkezett légüres tér kitöltésére: "Marja Vasziljevna folyton csak az iskolára gondolt, arra, hogy milyen feladatok lesznek a vizsgán. /.../ Megint a tanítványai jártak az

eszében, a vizsgák, a pedellus, az iskolai tanács. /.../ Reggel hideg van, nincs aki befűtsön, a pedellus elment valahová, — A gyerekektől össze kell szedni a pénzt tűzifára. /.../ A legbosszantóbb az volt, hogy a cukor meg a liszt is átázott".

A tanítónő nem gondolkodik, csak reflektál, s van is joga elhessegetni magától a lényegét illető, hűsbavágó gondolatokat, mert gondolati mélységet nem tőle kell várnunk, hanem Csehovtól. A gondolatmenetek megszakítására pedig azért van szükség, hogy ne örüljön bele helyzete kilátástalanságának tudatába: hogy a kocsisnak válaszoljon, ahhoz bizony nagy önuralomra, önmegtartóztatásra van szüksége. A reflektálás a konfliktushelyzet állandósulását jelenti, ami legalább olyan fájdalmas dolog, mint a tolsztoji vagy dosztojevszkiji aktív, cselekvő hősök tragédiavállalása, tehát ezt is nyugodtan nevezhetjük hőstettnek.

Marja Vasziljevna elfogadja sorsát, intellektuálisan várja a jobbat, bízik az életben rejlő lehetőségekben — ha nem így lenne, a novella végén a száguldó vonat könnyen öngyilkosságra csábíthatta volna. Ezt bizonyíthatja a következő szövegbeli példa: "Elképzelte azt a boldogságot, amely sohasem valósul meg". Ugyanez később, a novella végén is előfordul, de más formában: "...azt a boldogságot, amely sohasem volt". Itt a múlt idő utalhat arra, hogy már nem tagadja olyan kategorikusan a boldogság lehetőségét a jövőben. De — és ez a valószínűbb — értelmezhető úgy is, hogy már az egykor valóságos múlt sem tűnik valóságnak. Ez sötét árnyat vet hősünk további sorsára, amelyről Csehov természetesen nem ad információkat, s így mi sem ítélnénk felette.

Összefoglalásképpen elmondhatjuk, hogy Csehov hősnője elfogadja a szubjektív és az objektív szféra közti "vergődést", s az azzal járó szorongást. Ezt pontosan azért teheti meg, mert nincs határozott meggyőződése, nem lát lehetőséget az ellentétek személyes egybefogására, az individuális tökéletesség, a teljesség elérésére.

Szekeres Ágnes:

Csehov "A diák" és "A püspök" című
elbeszéléseinek összehasonlító elemzése

"A diák" és "A püspök" c. elbeszélések Csehov érett korszakának legkiemelkedőbb, művészileg legteljesebb alkotásai közé tartoznak, ugyanakkor a két elbeszélést csaknem lo év választja el egymástól, s míg "A diák" a korszak elején foglal helyet, addig "A püspök" az érett elbeszélések sorát zárja. E két, motívumaiban, eszmeiségében rokon mű mintegy a csehovi világkép fejlődését tükrözi, s az utóbbi a korábbi kezdeményezéseit továbbfejlesztve, mondhatni az életmű szintézisét adja. Ezeket az elbeszéléseket az ún. csehovi lírai érvényű hős alakja rokonítja, aki a századfordulóra oly jellemző konfliktust – a személyesség és az individualitás mozzanatai különválását, illetve ezek paradox viszonyát éli meg.

"A diák" című elbeszélés, habár nem kevésbé poetikus, a kérdések egyszerűbb, már elsőlátásra is áttekinthető kezelése miatt sokkal egyértelműbb, mint "A püspök". Már megjelenésekor egységes volt a megítélése, s egyben első méltatói is fordulópontnak tekintették Csehov elbeszéléseinek sorában /V. Albov és F. Batyuskov, 1903/.

"A diák" főhőse, Velikopolszkij, egy sekrestyés fia, aki teológiát tanul, talán az első olyan csehovi hős, aki az életet teljesen értelmesnek tekinti, aki hisz a lét autenticitásában. A csehovi világképben bekövetkezett változást tükrözik a műveit festő poétikai sajátosságok, melyek e két elbeszélésben különösen hangsúlyozottak. Miként a versek, "A diák" is motívumokra épül. Az elbeszélésben jelentkező problémát az író poétikailag közelíti meg, ezt példázzák a leíró részek rendszerint rövid, valamely meg-

állapítást közlő, ám mégis költői szépségű mondatai. "Az idő eleinte kellemes, enyhe volt. Rigófütty hallatszott, és a közeli mocsárban panaszosan sivített valami élőlény, mint mikor üres palackba fújnak. Felreppent egy szalonka, s nyomában a lövés harsányan, vidáman vágott a tavaszi légbe. De mihelyt bealkonyodott az erdőben, csontig ható hideg szél süvöltött kelet felől, és minden elnémult. Jégtűk csillantak meg a tócsákon, s az erdő sötét lett, barátságtalan, néptelen. Közeledett a tél". Csehovnál azonban a tájleírás sohasem epikus kulcsban értékelődik, mindig egészen közvetlenül drámai, egzisztenciális funkciója van. A könnyed tavaszi hangulatot idéző röpke sorok után, a külső körülmények kellemetlenné válásával az erdőben hazafelé lépkedő diák gondolatai is elkomorulnak. Csakhamar szorongás lesz úrrá rajta, s ez az érzés csak az elbeszélés végére oldódik fel. A szorongást, mely Csehov más hőseire is jellemző – gondoljunk csak "A szekéren" tanfőnőjére, Marja Vasziljevára – azonban nem a vihar és a beálló sötétség okozza, hiszen Csehovnál a külső körülmények, események sohasem egyenes motiválói a hősök magatartásának vagy a gondolkodásukban bekövetkező változásnak, csupán ezek ürügyéül szolgálnak. Az elbeszélés menetében a valódi okra csak később derül fény.

Velikopolszkijt hazafelé húzzák gondolatai, lábai azonban az özvegyek földje felé viszik. Talán, mert ott hon szegénységben élnek, apja beteges, s "Nagypéntek lévén, semmit sem főztek otthon, s ő kínzó éhséget érzett. Most a hidegben dideregve arra gondolt, hogy éppen ilyen szél süvített a Rurikok idején, Rettegett Iván és Nagy Péter alatt is, és akkoriban ugyanilyen szörnyű szegénység, ínség dúlt [...] s még ezer év múltán sem lesz jobb". Annak ellenére, hogy az elbeszélésnek ezen a pontján jelentkezik Csehov általános mondanivalója az orosz provin-

ciáról, faluról, s a századforduló emberére jellemző kiábrándultság, mégsem szociális mondanivalóról van szó, hiszen mindezt tájázóvalással vezeti be, s a táj ugyanolyan komor és pusztaság, mint Oroszország. Nem csupán Oroszországról van szó tehát, hanem a létről, melybe csak belevonódik Oroszország, a diák háza, családja. A kiábrándultság oka annak felismerésében rejlik, hogy a lét autentikussá tételére irányuló személyes erőfeszítések hiábavalónak bizonyultak.

Az özvegyek földje mintegy varázslatos, idillikus sziget, tökéletes ellenpólusa az eddigieknek: ég a tűz, nemrég vacsoráztak, anya és leánya, két egyszerű, falusi asszony él itt, akiknek Velikopolszkij Péter apostolról mesél. A diák és a Péter apostol közti párhuzam már Velikopolszkij első mondatában hangsúlyozott: "Pontosan ilyen hideg éjszakán melegedett tűz mellett Péter apostol – mondotta a diák, s kezét a tűz felé nyújtotta. – Vagyis hát akkor is hideg volt. Jaj, milyen szörnyű éjszaka volt az, öreganyám! Rettenetes magányos, hosszú éjszaka!" Mint ahogy Péter apostol háromszor megtagadta Krisztust azon a végzetes éjszakán, a diák is elárulja apját és anyját azzal, hogy nem megy haza, nem vállalja a családjával való közösséget – mert nem akar közösséget vállalni a bűnben, nem akarja elfogadni az emberiség elátkozott állapotát, elutasítja a nem-autentikus létben való létezést. Nem akar együtt lenni a szenvedőkkel, fél a testi szenvedésektől. Péter, noha elárulta Krisztust, aki mindig a szenvedőkkel, átkozottakkal volt – nem akarta ezt tenni, hiszen "eszeveszetten szerette Jézust". Tudta, hogy gyenge, felismerte a cselekedeteit megszázó korlátokat és mély bűnbánatot érzett. Krisztus megbocsátotta Péternek ezt a vétket – de ő nem bocsáthat meg magának: "...sötét a kert, és a csöndben alig hallható az ő elfojtott sírása..." A diák vétke az,

hogy megfélelkezik az eredendő bűnről – érzi ezt, s ezért kezd Péter apostolról beszélni. A két asszony a diákéval azonos lelkiállapotba kerül – rajtuk is úrrá lesz a bűn-
élmény.

Az eredendő bűn tudása révén a magány eltűnik, így alakul ki az emberek közti személyes kapcsolat, s a múlt így kapcsolódhat össze a jelennel, ezért működhet a tradíció, s alakulhat ki a folytonosság gondolata /"Éppen ilyen szél fújt a Rurikok idején..."/. Az elbeszélés végére a személytelen tényezők háttérbe szorulásával megtörténik a komor hangulat feloldása, és a lelket az emberek közti kölcsönös megértésből származó nyugalom önti el.

A diák Velikopolszkij arra a következtetésre jut, hogy az "igazság és a szépség, ami ott a kertben és a főpap udvarában irányt adott az embersorsnak, megszakítás nélkül folytatódott a mai napig, és minden bizonnyal ez a két dolog volt a fő az emberéletben és az egész földön". E derűlátó hangulattal összhangban van az elbeszélés ideje: a történet húsvét előestéjén, a Krisztus feltámadása előtti napon játszódik. Ezzel magyarázható annak a gondolatnak az eluralkodása, hogy a "múltat /.../ egymáshoz folyó események szakadatlan láncolata kapcsolja a jelenhez", a történelem folytatódik. Ez a gondolat azonban a hős immanenciában való megrekedtségét eredményezi, és az immanens szemléletmód lehetetlenné teszi a történelem eszkatologikus folyamatának érzékelését. Így a bűntudat nem jelent egyúttal megváltást, megoldást is – a diák gondolkodásmódja ezért az elbeszélés végére problematikussá válik. Csehov egy zárt, személyes világkép keretein belül a maximumra vállalkozik: a probléma mélységének, a világról alkotott immanens elképzeléseinek feltárása során belátja e világkép korlátait. Velikopolszkij megoldása a "minden

rendben" érzését sugallja, a mű azonban nem ezt akarja mondani.

Fontos motívum a diák életkora /"mégcsak huszonkét éves volt!"/, mely arra utal, hogy a főhős még nem rendelkezik kialakult világképpel. Csehov ifjú hőse az élet értelmét keresi, s megtalálni véli az igazságban és a szépségben, a szeretetben és a boldogság érzetében, mely értékeket a folytonosság révén örökké ható, örökké működő értéknek képzel el. "A Püspök"-ben történik annak tematikus kifejezése, hogy a szép, tiszta hit az élet, a történelem későbbi szakaszán kevésnek bizonyul.

Amíg az 1894-ben írt "A diák" című elbeszélés hőse naívan oldja meg a problémát, a személyes mozzanatokat mintegy előtérbe helyezve, addig "A püspök" tapasztalt hőse a probléma megoldhatatlanságát éli át, és ez a zárt és személyes világképen belül katasztrófaaként értelmeződik. Talán ez az oka annak, hogy a 60-as évektől kezdve az irodalomtudomány számára "A püspök" az egyik legvitatottabb elbeszélés.

E négy fejezetből álló, felépítését tekintve a szonáta ciklus formáját követő elbeszélés, melyen Csehov szokatlanul hosszan, betegségével küszködve dolgozott, az írói önéletrajzból nagyon sok mozzanatot tartalmaz /betegség, magány, fiatalkori szegénység, sikeres pálya, az életúton nyújtott teljesítmény értékében való kétkedés, az egyházi szertartás iránti vonzalom stb./. A cselekmény itt is húsvét előtt játszódik, a tavaszi képek, az ünnepi díszbe öltöztetett templombelső leírása könnyed hangulatot idéz elő, melyet a püspök komor gondolatai törnek meg: már itt kiderül, hogy egy testi és lelki szenvedésektől megkínzott öregemberről van szó, aki élete végén számot vetve önmagával, kénytelen beismerni, hogy vágyai, reményei beteljesületlenek maradtak, nem váltak valóra az élet értelmét kereső ifjúkori

elképzelései – azok az elképzelések, melyekben a diák Velikopolszkij még hitt. A két elbeszélés hőse tehát rokonítható: a diák alakja a püspök fiatalkori énjeként értelmezhető: hasonló történelmi és szellemi közegben élnek, a gondolkodásmódjuk közti különbség pedig életkoruk, tapasztalataik eltérő voltának következménye.

A püspök beismeri, hogy valami fontosat kéne már tudnia, amit nem tud – egy pontosan meg nem fogalmazott, az író által ki nem mondott dolog hiányától szenved: "A püspök az oltár tövében ült, a sötétben. Könnyek peregetek végig orcáján. Arra gondolt, hogy íme, mindent elért, amit ember az ő helyzetében elérhet, hite van, mégsem lát tisztán, valami még hátra van, nem akar még meghalni; még mindig úgy tetszik, hiányzik valami, ami a legfontosabb, amiről valaha homályosan álmodott..." Itt már nem csupán a magányról van szó, nemcsak arról, hogy környezetében egyetlen ember sem akad, akivel őszintén beszélhetne, aki megértéssel fordulna felé, aki az embert s nem az egyházi hatalom képviselőjét látná benne: "Amióta ott dolgozik, egyetlen ember sem beszél vele nyíltan, egyszerűen, emberien; még öreg édesanyja sem az, aki volt, nem, ő is egészen megváltozott!" Itt történik meg annak a keserű felismerése, hogy a lét autentikussá tételére irányuló személyes erőfeszítései hiábavalónak bizonyultak, valahol hibázott, de nem tudja hol: "Miféle püspök vagyok én? – folytatta a püspök egyre halkabban. – Falusi papnak vagy diakónusnak kellett volna lennem... vagy egyszerű szerzetesnek... Nyomaszt mindez, ami körülöttem van... agyonnyom..."

Ifjú korában csak a tudománynak élt, hosszú ideig tanult külföldön, s bár boldognak hitte magát, tudta, hogy az öncélú tudás nem vezethet maradéktalan boldogsághoz – hiányzott életéből az intim, személyes szféra. Miként a "Fekete barát" című elbeszélés hőse, Kovrin, a püspök is teljes mér-

tékben átadja magát a szellemi életnek, életét hivatásának szenteli: a püspök Istent és az embereket akarja szolgálni, Kovrin pedig a tudományt, az "örök igazságot".

Kovrin programja, hogy mindent alárendel az eszmének, az örök igazságnak. "...az egészséged áldoztad az eszmének, s nem messze az idő, amikor az életedet adod érte" – mondja neki a fekete barát. De sorsa, szenvedése, belső vívódásai rámutatnak arra, hogy hiányzik belőle a felebaráti szeretet – az eszme abszolutizálása természetsszerűleg annak deformálódásához vezet. Míg Kovrin abszolutizálja az eszmét, e folyamat a maga teljességében a püspök esetében megy végbe. Ámbár közel van hozzá, mégis inkább a személyes és személytelen mozzanatok közti egyensúly létrehozására törekszik.

Az elbeszélés folyamán az író mindvégig tagadja a tisztán spirituális, a tisztán szellemi szeretetet. Kovrin és a püspök is csak akkor boldogok, amikor tisztán szellemi életet élnek, ám mindketten érzékelik, hogy a létezésnek ez a módja magában hordozza a hiányt: a püspököt külföldön szüntelen honvágy kínozza, otthon pedig sóvárogva gondol vissza külföldi tanulóveire. Később már a szeretetet hiányolja életéből. Látszólag már mindent elért, amit ember ezen a pályán elérhet, mégis ekkor a legboldogtalanabb: éppen rangja akadályozza meg, hogy a lét spirituális és egzisztenciális szférája közül bármelyiknek is átadhassa magát – noha már tudja, hogy mindkettőre egyaránt szüksége van.

Igy válnak külön a személyesség és az individualitás mozzanatai – paradox viszonyuk átélése és megoldhatatlanságának tudata a főhős katasztrófájához vezet – a püspök az eszme megvalósításának útján elvesztette magát az eszmét, s e tragikus állapotból már csak egyetlen kiút maradt számára.

Az elbeszélés hőse a személyes kontaktusok kitágítására törekszik, ez az elképzelés "A püspök"-ben nem csupán szub-

jektív mozzanatként jelenik meg, hanem tudatos programként. A diáknak ugyanakkor nincs programja, Velikopolszkij gondolatait csupán a pillanatnyi, szubjektív átélés vezérli. A felebaráti szeretet gondolata a diák számára nem több szubjektív élménynél, míg ugyanez a gondolat a püspök esetében már eszmévé szerveződött. Halála előtt eljut a transzcendens istenképzet határáig, míg a diák megelégszik a személyes világhépen belüli szubjektív átéléssel.

A diák további sorsa az olvasó előtt ismeretlen, az egész elbeszélés egy pillanatkép, egy pillanatnyi hangulat, fragmentaritás. A püspök megpróbál tiltakozni sorsa ellen, lázad, gorombán bánik látogatóival – de lázadása eredménytelen marad. Az emberi lét elviseléséhez szükséges belső harmóniát csak ideiglenesen nyeri vissza /például a templomi kórus énekének hatására/, tragédiája véglegesnek bizonyul. Azért lett pap, hogy az emberek hasznára lehessen, hogy segítsen rajtuk, lelki vigaszt nyújtson nekik, s az emberek félnek, elfordulnak tőle. Szándéka szerint az eszmét szolgálja, de az egyházi hierarchián belül végül saját helyzetének rabjává válik. Programjának kudarcát Csehov művészi hitelességgel, tökéletes lírai megformáltságban tárja elénk. A katasztrófaélményt a szöveg ritmikus szervezése, az impresszionista képi elemek hatása, az elbeszélés szépségének művészi élménye oldják.

Vukitsevits Éva:

Leonyid Andrejev "Júdás" című
novellájának elemzése

"...miként az időnek nincs vége, nem lesz az áruló Júdásról s az ő rettentő haláláról szóló elbeszélésnek sem. Mind a jók, mind a gonoszok egyenlőképpen fogják gyalázatos emlékét átkozni, és minden nép szemében, akár-hány van, volt és lesz a földön, magányosan áll borzalmas végzetével Iskarioth Júdás, az áruló".

Valóban kevés olyan alakja van az egyetemes kultúrának, akit oly sokszor ábrázoltak volna a különféle művészeti ágak, mint Júdást. Hosszú időn keresztül ő volt az egyértelműen negatív hős, a rossz megtestesítője. Majd alakja egyre árnyaltabbá vált, Megközelítették úgy, mint racionális gondolkodót, magányos forradalmárt, a Jézus - Júdás közötti harc nemegyszer ez utóbbi javára dőlt el.

Leonyid Andrejev tehát igen gyakori irodalmi témához nyúlt. Hogyan sikerül neki mégis új motívumokkal gazdagítani Júdás-képünket, milyen az ő Júdás-alakja, és rajta keresztül milyen mélyebb filozófiai problémákat érint?

Júdás külseje csúnya, visszataszító: "rútabb Judea minden lakosánál, vöröshajú, csúnya zsidó"; "Kurta vörös haja nem tudta eltakarni koponyája különös, szokatlan formáját: mintha két kardvágás hátulról kettéhasította volna, s azután újra összeenyvezték volna..."; "Júdás arca is mintha két részre szakadt volna: egyik oldala fekete, élesen kémlelő szemével eleven volt, mozgékony, és mindig kész arra, hogy megszámolhatatlan ferde ráncba hulljon szét. Ellenben a másik oldalon nem volt ránc, élettelenül sima, lapos volt, mintha megmeredt volna..."

Nemcsak külsejében, hanem minden cselekedetében meg-

figyelhető kettőssége: "Lágy, szelíd, nevetséges szavakat suttogott és csikorgatta a fogát"; "...némán, komolyan állott Iskarioth, de belsejében nyögött, égett, üvöltött minden, a tűznek ezerféle hangján"; "Mfg átengedte magát a messi, álomszerű szavak gyöngéd dallamának, vasujjakkal ragadta meg egész lelkét, és kezdett végtelen mélységben valami óriásit építeni".

Cselekedeteinek abszolút pozitív vagy negatív voltát nehezen tudjuk megítélni. Hazudik, de ezzel megmenti Jézus életét. Lop, de a pénzt egy szerencsétlen nőnek adja, kardot szerez társainak, de úgy, hogy azt katonáktól lopja. Elárulja, egyben próbálja megmenteni Krisztust. "Júdás folyton hazudott, de ezt is megszokták, mert a hazugságot nem követte rossz cselekedet".

Nem lehet, hogy ez a kettősség ok nélkül üljön ki Júdas arcára és játsszon szerepet minden cselekedetében. Fől kell tárnunk Júdas belső valóját, ott kell megkeresnünk azokat az összefüggéseket, amelyek ezt a kettőszakítotttságot előidézik!

A keresztény gondolkodás az ember számára kiválasztott helyet biztosított az egész világban. A 19-20. század fordulóján a tudományok egyre gyorsabb ütemben fejlődnek, és megmutatják /például Darwin fajelmélete vagy az öröklés-tan/, hogy az ember semmivel sem magasabb rendű a többi élőlélynél, csak egyetlen kis pont a világban.

A hatalmas új ismeretanyag, valamint a még fől nem fedezett, de potenciálisan létező erők nagyrészt magabiztossá, másrészt bizonytalanná tesznek. Az individuum rájön, hogy nem képes eligazodni a világban, rajta kívül álló, személytelen erők hatnak ott, egyre jobban elidegenedik tőle: válságba kerül. Azonban vágyik arra, hogy az őt körülvevő, vele egyenrangú élő és élettelen dolgok tömegéből valahogy kiemelkedjen. Ezt csak úgy érheti el, ha el-

fogadja a személytelen világot, amelyben minden élő és élettelen tárgyasít, és ezekhez mint tárgyakhoz az intellektuális megismerés segítségével közeledik. Csupán leírni, megfigyelni és megismerni akar. A megértésről, amely csak az egymással személyes viszonyban lévő dolgok között jöhet létre, eleve lemond. Nem veszi figyelembe a cselekedetek személyes mozgatórugóit, eltekint a humán problémák megoldásától. Az abszolút igazság helyett megelégszik a részigazságok feltárásával.

Júdás egyik arca ezt a fajta személytelen megismerő intellektust tükrözi. Mindent tudni akar, mindenre kíváncsi: "Júdás céltalanul kalandozik mindenféle népséggel, sőt azt mondják, eljutott egy nagy tengerig..." Mindenre figyel, mindent hallani akar: "Egyetlen érzés töltötte be a lelkét: egy mindent legyőző, izzó kíváncsiság. Csak az az egyetlen leírhatatlan vágya volt, hogy mindent lásson, mindent halljon. Éles fúrge tekintete egy pillanatra sem nyugodott". Mindenbe belekapaszkodik, igazán azonban semmit sem tud és nem is akar megérteni. Péter poliphoz hasonlítja: "Egyik-másik tanítványnak... eszébe jutottak /a polip/ hatalmas szemei, tucatszám kinyújtott mohó karjai, színlelt nyugalma. Arra gondoltak, ahogy megfodta, átkarolta, szétnyomta, kiszívta áldozatát, anélkül, hogy hatalmas pillái csak egyszer is megrándultak volna".

A megismerés lehet racionális vagy empirikus, érzéki. Júdás is e kétfajta módon igyekszik a körülötte lévő valóságot megismerni: "Hamarosan meglassította lépteit és nyugodtan ment tovább, mert eszébe jutott, hogy a nagy tömeg mindig lassan halad, s ő egymaga biztosan utolérheti". Majd másutt így szól Tamáshoz: "Tamás! Szereted te a sárga libanoni rőzsát, melynek arca és szeme barna, mint a zergének?... Azt sem tudod, hogy a kaktusznak, amely tegnap elszakította az új ruhádat, csak egy piros virága és

egy szeme van?"

Az ő élettere a gyakorlat: "Jézus rábízta a pénzeszacskót, s ezzel ráhárult minden gazdasági gond. Ő vásárolt meg mindent, amire szükség volt, alamizsnát osztott, vándorlás közben ő keresett pihenőhelyet vagy éjjeli szállást. Mindezt nagy ügyességgel végezte. "Júdás, a személytelen intellektus tudja, hogy a világ úgy van berendezve, hogy abban a gyakorlat, a számítás érvényesül. Akik ezt elfogadják, boldogulnak, akik a gyakorlatot elvetik vagy nem számolnak vele, a tárgyiasult világban alulmaradnak: "Meg tudják-e a jámbor emberek különböztetni a hamis pénzt az igazítól? Ahhoz csak a gonoszok értenek" – mondja.

Júdásnak azonban van egy másik énje is, amely szeretettel van teli. Határtalan gyengédséggel ragaszkodik Krisztushoz, és vágyik annak viszontszeretetére. "...oda-rohant Jézushoz és gyöngéden megcsókolta hideg arcát. Oly szelíd, oly gyöngéd volt ez a csók, annyi gyötrelmes szeretet és oly fájdalom áradt belőle, hogy Jézus, ha szárán ringatódzó virág, alig rezdül meg erre a csókra, s a tiszta szirmokból egy csepp harmat sem hull le".

Júdás szeretete személytelen, egzisztenciális szeretet. Ragaszkodik Jézushoz. Mint élőlényhez, mint testhez viszonyul hozzá, nem pedig mint lélekhez. Az effajta szeretetnek szüksége van a tárgyi megnyilvánulásra. Mindent ki akar fejezni és várja is a visszajelzést: "Végtelen megérzéssel és éleslátással találta el Jézusnak legkisebb kimondatlan kívánságát is". Gyakorlati gondolkodására jellemzően Júdás a szeretetet is tárgyakkal mérhetőnek tekinti: "János hozott neki egy gyíkot, de én egy mérgeskígyót hoztam volna. Péter köveket hajigált, de én hegyeket hordtam volna el érte".

Júdásnak e két énje – az intellektuálisan megismerő és az egzisztenciálisan szerető –, melyek nem mások, mint

a személytelen lét két szférájának, a gyakorlatinak és az érzelminek a megnyilvánulásai – állandóan együtt jelenik meg. Így cselekedetei is mindig kettősek. A jó cél érdekében gyakran piszkos, gyakorlati eszközökhöz folyamodik. Hazugsággal menti meg Jézust, és tettét igazolja is maga előtt: "Azt adtam nekik, amit kívántak, ők pedig azt adták cserébe, ami nekem kellett. Jézus halála nem lett volna nagyobb hazugság?"

Júdás, a kettős énű, a meghasonlott bekerül egy számára egészen más környezetbe: Jézushoz és tanítványaihoz. Idegensége abban is kifejeződik, hogy míg a többi tanítvány a fákkal, ligetekkel teli Galileából jött, ő a köves Iskariotból származik. Júdás magányos intellektus, senkihez sem tartozik. Ezzel szemben az apostolok érzik a világhoz és egymáshoz való tartozásukat. Már a tanítványokhoz való csatlakozáskor megmutatkoznak a várható konfliktus jelei: "Ilyen koponya mögött nem lakhatik csend és egyetértés. Ilyen koponya mögül mindig olyasmi tör elő, mint véres és megsemmisítő csaták lármája"; "Egyik-másik tanítvány bizonyosra vette: abban a kívánságban, hogy Krisztushoz közeledjék, rejtőzik valami titkos szándék, valami gonosz és alattomos terv".

Krisztus és Júdás ellentéte nyilvánvaló: "Az isteni szépség és riasztó rúttság, a szelíd tekintetű ember, s a nagy, mozdulatlan, zavaros és mohó szemű polip szomszédsága megoldhatatlan rejtélyként nehezedett Tamás elméjére". Krisztus azonban: "...magához vonta és oldala mellett, tulajdon oldala mellett jelölt ki helyet számára".

Júdásnak természetes, hogy Jézus oldalán ülhet, mivel egyenrangúnak tekinti magát vele: "Mi ketten egymás karján térünk vissza a földre, mint két testvér" – mondja egyhelyütt. Krisztusban az abszolút jó megtestesítőjét, magában pedig ennek ellentétét és éppen ezért egyenrangú párját,

az abszolút rosszat akarja látni. Azonban hiába Júdás minden "igyekezete". Kettős énjéből kifolyólag nem tud az abszolút rossz megtestesítője lenni, Jézus ellenpólusává válni.

Jézus befogadja, és mindvégig maga mellett tartja Júdást. Kezdetben tanítani akarja, a személyes hitet, a meggyőződést szeretné beléültetni. Később rájön, hogy Júdás különbözik a többi apostoltól, hogy meghasonlott énf. Ekkor másképp kezd közelíteni hozzá: rá akarja döbbsenteni másságára. E magatartásváltozásban Júdás – hibásan – azt látja, hogy Jézus elfordult tőle. Nem fogja föl Krisztus iránta érzett szeretetét: "Mindenki számára gyöngéd, szép virág volt, fenségesen illatozó libanoni rózsa, csak Júdás felé nem fordított egyebet tüskéinél".

Miért nem beszél Júdásnak Jézus? Mi az, ami nem teszi lehetővé a kettejük közti kapcsolatot? Erre a kérdésre választ kaphatunk a 18. századi német misztikus teológus, Eckhart mester egyik prédikációjából. Ebben az írásban az Újszövetségnek a kufárok templomból való kikergetéséről szóló részét magyarázza. A templom Isten háza, az emberek lelkét jelképezi. Isten oda csak akkor fog belépni, ha az megtisztul minden fölöslegestől, ha a lelket semmi sem vonja el az Istennel való találkozástól. A kufárok azokat az embereket jelölik, akik szeretetükért, jó cselekedeteikért várnak valamit cserébe Istentől: kufárkodnak. Nem tudják, hogy mindaz, amijük van, egyedül Istené, és mint ahogy Isten szeretete is feltétele, az ő szeretetüknek is olyan-nak kell lennie. Menteknek minden hasznosságtól, gyakkorlattól, a személytelen, intellektuális megismeréstől.

Krisztus a galambokat áruló embereket nem űzte ki, mégcsak nem is feddte meg őket nagyon, hanem igen jószágon-san ennyit mondott: "Vigyétek ezeket innen!" Mintha csak azt akarta volna mondani: ártani ugyan nem árt, de a szín-

tiszta igazság elé mégis akadályt gördített. A galambokat áldozatként akarták bemutatni, bizonyítva Isten iránti szeretetüket. Ennek a fajta szeretetnek azonban nincs szüksége semmiféle tárgyi megnyilvánulásra. A személytelen, egzisztenciális szeretet a testi szférához tartozik. Ott van létjogosultsága, ám a lélekben, amely a szellemi szeretetre vágyik, csak akadályt jelent, nincs rá szükség. "Ha valaki más akar beszélni a templomban, mint egyedül Jézus, akkor Jézus hallgat, mintha nem volna otthon, s nincs is otthon a lélekben, mert annak idegen vendégei vannak, s a lélek azokkal társalog. Ha azonban Jézus akar szólni a lélekhez, akkor a léleknek egyedül kell lennie, s neki magának hallgatnia kell, ha Jézust akarja hallgatni".⁺

Júdás azért nem tud Jézushoz közel kerülni, mert lelke nem tiszta a személytelen, intellektuális megismeréstől, illetve a gyakorlati szférában való cselekvéstől és a szintén személytelen, egzisztenciális szeretettől. Sőt, a személytelen lét két oldala elválaszthatatlanul összekeveredik benne.

A tanítványok mindegyikének van valamilyen sajátosság, egyéni tulajdonsága /jó is, rossz is/, amely Júdás szemében felnagyítódik. Kezdetben Jánoshoz, a legkedvesebb tanítványhoz vonzódik. Szereti benne a szépséget, a fiatalságot. Így szól hozzá: "Péter minden angyalt megfog szalasztani az ordításával. Egy kicsit vén már, te pedig fiatal vagy. Ő kissé nehézkes, neked könnyű a lábaid". Valóban nem áll közel Júdáshoz a hangoskodó, heveskedő Péter. "Ha Péter mondott valamit, olyan szilárdul hangzottak a szavai, mintha kalapáccsal verte volna. Ha pedig mozgott vagy tett valamit, olyan zajt ütött vele, hogy messze elhallatszott..." Júdás Tamáshoz kerül a legközelebb. Nem véletlenül, hiszen Tamástól nem ide-

gen a személytelen, racionális gondolkodásmód, és ez a fajta szemlélet nagymértékben meghatározza Júdást is. Tamás így szól Júdáshoz: "Te csak két kardot hoztál. Ha harcolni fogunk a római katonákkal, valamennyiünket lekaszabolnak". Az írói jellemzésben is tárgyilagos gondolkodásmódja kapja a fő hangsúlyt: "Tamás nem értett semmi tréfát, semmi hazugságot, tettetést: mindig végére járt a dolognak, kereste azt, ami határozott". Míg Júdás racionalizmusához érzelmek, szenvedélyek is kapcsolódnak, Tamás ez irányban teljesen zárt, hideg, józan. Júdás kérdésére így válaszol: "A rózsát? Igen, szeretem az illatát. De sohasem hallottam, hogy a rózsának arca és szeme van, mint a zergének"; "Semmit sem tudott ez a Tamás, pedig minden iránt érdeklődött s áttetsző és világos szemmel nézett a világba" – állapítja meg Andrejev.

Jóllehet az apostolok mindegyike külön karakter, mégis több köztük a közös vonás, mint az eltérő: "A meszeségben tarka tömeggé folytak össze a vándorok. Nem lehetett többé megkülönböztetni, hogy a kis alakok közül melyik Jézus". Mindannyian közelebb állnak a Jézus által hirdetett lelkiességhez, mint az evilági, a testi szférához: "Éberén pihent a fáradt kert, és a tanítványok folyvást valamiféle kimondhatatlanul fenséges, nagy dologra gondoltak".

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy tőlük teljesen távol áll a gyakorlat. Nem élnek a világtól elzárva, nem is vonulnak ki onnan. "Péter és János közömbös, szinte értelmetlen szavakat váltottak. Arról beszéltek, milyen hideg lesz az éjszaka és milyen drága a hús Jeruzsálemben..." A külvilággal való kapcsolatukat bizonyítja az is, hogy jóllehet Jézus iránti szeretetük főleg szellemi, nem áll távol tőlük a Júdás-féle egzisztenciális szeretet sem.

Vonzódásuknak időnként látható jelét adják. Nemegyszer ajándékokat hoznak Jézusnak, simogatják, beszélnek hozzá". A tanítványok vidám beszéddel, mulattató tréfákkal szórakoztatták /Jézust/... Egyik... ehető gyökerek után kutatott és odavitte Jézusnak, amit talált..."

A tanítványok nem nőttek még fel Jézushoz. Vannak hibáik: gyakran hevesek, hamar alkotnak maguknak véleményyt. De elegendő Krisztus egyetlen pillantása ahhoz, hogy Péter eleressze Júdás gallérját, eldobja kardját, hogy mindannyian egymás után megcsókolják Júdást és megbocsássanak neki. Lehet, hogy kezdetben ellenkeznek, mérlegelnek /ez főként Tamásra jellemző/, végül azonban feltétel nélkül követik Jézust. Júdás mondja Tamásnak: "Azért gondolkodtál annyit, hogy aztán az Ő szavát ismételd?" és a válasz: "Hiszen Ő a mi mesterünk, hogyan is mételnénk az Ő szavait?"

De miért feltétlen hívei Krisztusnak? Azért, mert értik tanítását, tudják, hogy amit Ő mond, az igaz. A megértés, amely nem más, mint a szellemi szeretet, csak személyes viszonyban lévőkhöz jöhet létre. Az apostolok ilyenfajta szeretetet táplálnak Jézus iránt, ezért értik őt.

A tanítványok legjellemzőbb tulajdonságai a légieség, a könnyedség, a csengő szó. Ezek a jegyek fejezik ki Jézushoz való tartozásukat, Jézus megértését. "A holdfényben úgy tetszett, hogy minden alak könnyedén, nyugodtan mozog, nem is lép, csak siklik tulajdon fekete árnyéka előtt".

Júdás, aki érzelmileg ragaszkodik Krisztushoz, egyik énjével – az egzisztenciálisan szeretővel – vágyik erre a könnyedségre, szeretne közel kerülni Jézushoz. "Miért vagy olyan hallgatag, János? – kérdezi. A te szavaid olyanok, mint aranyalmák átlátszó, ezüst csészékben. Ajándékozz egyet Júdásnak!"

Vágyik a könnyedségre, de nem sikerül elérnie: "Júdás odament hozzá úgy, ahogy minden emberfia szokott járni, de úgy tetszett neki, hogy a földön csúszik, mint a megvert kutya". A gondolatok és a kövek egymásra vonatkoztatása az elbeszélés gyakori motívuma. A nehéz kövek, sziklák úgy jelennek meg, mint Júdás tárgyiasult gondolatai: "Kövek gyanánt feküdték meg a gondolatok a koponyáját, hozzájuk volt láncolva a szabadulás minden reménye nélkül"; "A nehéz kő hamar, tompa ütődéssel esett a földre, egy pillanatig mintha gondolkodott volna".

A nehézkesség oka másik énje, az intellektuális én, amely pontos, elemző megismerésre törekszik, megértésre azonban nem. Júdás tehát intellektuális megismerő énjével eleve lemond a megismerésről, Jézus követéséről. Másik énjével viszont – az egzisztenciális szeretővel – közelítene Krisztushoz. De csak úgy, mint testhez, nem pedig azért, hogy megértse. Az életvággyal teli, teljes mértékben az evilágihoz kötődő Júdásban föl sem merül a megértésnek, a szellemi szeretetnek, vagyis a hitnek a szükségessége. Ez az oka annak, hogy Júdához nem beszél, neki nem nyílik meg Krisztus, az apostoloknak viszont – akikben megvan a szellemi szeretet, és lelkük teljes egészében nyitva áll Jézus számára – igen.

A köhajítóversenyen Péter így szól Jézushoz: "Uram, nem akarom, hogy Júdás erősebb legyen, mint én! Segíts fölemelnem ezt a követ, hogy lehajítsam!"; "És ki fog Iskariotnak segíteni?" – feleli Jézus. Az apostolok, akik egyek Krisztussal, számíthatnak az ő támogatására, Jézus segíti őket hibáik leküzdésében. A krisztusi tanítást nem értő Júdás azonban csak önmagában bízhat.

Júdás érzi, hogy kettős énnel rendelkezik, és mint ilyen, igyekszik "hibáját" eltitkolni. Ennek legszembetűnőbb módja az, ahogy gondolatait palástolja. Kezdetben sokat beszél, legmélyebb érzései azonban mindenki előtt

rejtve maradnak. A védtelen ember védekezése ez. "Köhög-ni kezdett: hátha valaki ébren van még, hallgatózik és kikémleli, hogy min is gondolkodik Júdás"; "A feje mélyén, szemnek elérhetetlenül elrejtve bújkál valami láthatatlan, sűrű és csalékony takaró mögött". A hangos beszéden kívül egyéb eszközökkel is próbál magáról más képet festeni: "Erős, izmos is volt Júdás, bár nem tudni miért, gyöngye és beteges külsőt próbált magára erőltetni"; "Görbe orrú, felemás, ragadozó állat-szerű arcának szelíd kifejezést próbált adni".

Az elbeszélésben Júdás szájából többször fölhangzik egy kérdés: "Ki csalja meg Júdást?" És a válasz mindig az, hogy őt mindenki megcsalja. Mi lehet az oka sértődöttségének, kiábrándultságának?

Az emberek cselekedeteit a gyakorlat és/vagy az annál magasabb szintű érzelmek, illetve a szeretet határozzák meg. Júdásban is együtt található meg e két szféra. Ha az egyik módon fordulnak hozzá, egyik énje, ha a másik módon közelítenek hozzá, másik énje lázad fel. A kincstartó, aki lelkiismerete ellenére ellopja a rábízott kincset, mintegy a gyakorlatiasságnak engedelmeskedve, sérti Júdásnak azt az énjét, amely az egzisztenciális szeretettel van teli. Majd a kincstartó, hallgatva lelkiismeretére, visszaadja a pénzt. Ekkor Júdás újra megcsalatra érzi magát, hiszen gyakorlati énje szenved csorbát. A külvilágtól vagy tisztán a szeretet, vagy tisztán a gyakorlat megnyilvánulását várja. Nem ismeri föl, hogy az emberek többségét – akárcsak őt is – e két szféra együtt mozgatja. Kettősénűsége tehát nem valamiféle specifikus, hanem nagyon is a tömegemberre jellemző vonás.

Nemcsak a külvilágot, hanem saját magát sem képes kiismerni: "Ki csalta meg Júdást? Ti, vagy Júdás magamagát?"; "Ne engedd, hogy a szíved hazudjék, hogy a szemed megcsaljon!" – fogalmazódik meg a saját belső vilá-

gában való rendteremtési szándék. Szeretné valamiképpen elkülöníteni egymástól két énjét, vagy az egyiket dominánssá tenni. Nem ismeri föl a belső káosz harmóniává alakítására képtelen kisember mivoltát. E tudás hiányából kifolyólag igyekszik egyik, illetve másik énjét előtérbe helyezni.

Kezdetben mintha tudatosan gyakorlati énjének adna szabad utat: hazudik, hangoskodik, lop, az emberekről rossz véleményrel van. "Júdás elbeszéléseiből azt hihet- te volna az ember, hogy mindenkit ismer a világon, s min- denki, akit ismer, követett el életében valami rossz tet- tet, sőt gazságot". Később hallgataggá válik, lesi Jézus minden kívánságát, úgy tűnik, szeretetét próbálná előtér- be helyezni: "Nekem is van feleségem messze innét. Hogy szeretném most viszontlátni: talán ő sem rossz. Talán mégis derék asszony". Azonban hiába minden. Cselekedetei sohasem nyilvánulnak meg tiszta formában, a másik én min- dig eltorzítja őket.

Júdásnak önmagával és a külvilággal szembeni harca a legkiélezettebb módon az árulásban mutatkozik meg. A mű egyik legfontosabb kérdése, hogy mi indokolja Júdás- nak ezt a tettét. A hőst, a megismerésre törekvő intel- lektust kétségek gyötrik. Nem tudja eldönteni, hogy a vi- lágban a szeretet vagy a gyakorlat érvényesül-e, valamint, hogy két énje közül melyik játssza a főszerepet. Árulása így a külvilág és önmaga kipróbálásának, valamiféle ki- sérletnek tűnik. Ez a motiváció azonban Júdásnak csak az egyik énjéből, tárgyiasító, gyakorlatias énjéből ered. Azonban van egy másik arca is, az, amelyik az egzisztenciális szeretetet képviseli. Bármilyen furcsa is, Júdást szeretete is arra ösztönzi, hogy elárulja Krisztust. Ugyanis ezzel a fajta szeretetével nem talál utat felé- je: szüksége lenne a visszajelzésre, ám a Jézus által

képviselt szeretet nem kézzelfogható jeleit képtelen felfogni. Azzal, hogy Jézust közelebb hozná az ő személytelen világához, a gyakorlathoz, saját szeretetének keresne utat hozzá.

Júdást tehát mindkét énje szükségszerűen az árulás felé vezeti. E tett elkerülhetetlenségét többször hangsúlyozza Andrejev: "Az idő telt-múlt, hidegen, közömbösen és könyörtelen kényszerűséggel közeledett az árulás napja". Ennek ellenére Júdás nem biztos magában. Tétovázik, segítséget várna döntésében: "Hallgatsz, Uram! Parancsold, hogy menjek! Hallgatás. Engedd, hogy maradjak. Nem teheted? Nem szabad? Vagy nem akarod?"; "Válts meg engem! Vedd le rólam ezt a terhet, erősebben nehezedik rám, mint egy hegy..." Magára maradása az elárult Jézuséhoz hasonlítható, akinek egyedül kellett legyűrnie halálfélelmét, kétségeit és kiállni a kiválasztott magányosságát. "...egyedül ők maradtak e tömeg közepette, mindhalálíig elválaszthatatlanul, közös szenvedésükkel különös módon összekötve... A fájdalomnak egy kelyhéből ittak mind a ketten, mint két testvér, az elárult és az áruló..."

Júdás cselekvésre ösztönzi az apostolokat és Jézust, azt kívánja, hogy a gyakorlat befolyásolja tetteiket: "Meg kell oltalmaznunk Jézust! Helyt kell állnunk Jézusért, ha út az óra". Jóllehet a személytelen gyakorlati szféra nem teljesen idegen a tanítványoktól, mégsem fogadják azt el. Szeretetüket gyakorlati eszközökkel nem hajlandók kifejezni. "Harcosok vagyunk-e mi, hogy kardot kössünk a derekunkra? És Jézus vajon nem próféta, hanem hadvezér?" Igaz ugyan, hogy a lobbanékony Péter kardot ránt, azonban Jézus egyetlen szavára eldobja azt. "/Júdás/ végignézte megzavarodott soraikat, észrevette habozásukat, látta elsápadásukat... Halálos fájdalom lángolt fel szívében". Fájdalma egyrészt abból táplálkozhat, hogy

a tanítványok nem cselekednek, nem fejezik ki Jézus iránti szeretetüket az általa elképzelt módon, másrészt, hogy Krisztus, a szeretett lény elpusztulhat.

Jézus cselekedeteit sem a gyakorlat irányítja: "Nem kiáltott, nem ellenkezett, úgy tetszett, mintha nem volna élő ember, hanem lágy, csont és vér nélkül való báb".

Júdás reméli, hogy "Jézus kilép mint hős, mint az igazság ura, mint Isten". Hogy mindez nem valósul meg, annak okát a Jézus, illetve a Júdás által képviselt két fajta igazságban kell keresnünk. Júdás számára az igazság egyenlő a törvényszerűséggel. Nemcsak a tárgyakban keresi a törvényeket, vagyis az igazságot /gondoljunk csak a köbhajítóversenyre, a gravitáció hatására lefelé eső kövekre/, hanem az emberek viselkedésében is /számartató esete/. Csak azt ismeri el igazságnak, ami kézzelfogható, bizonyítható. A Jézus által hirdetett eszmék igazáról csak akkor lenne meggyőzve, ha azok törvényszerűen uralkodóvá válnának, vagyis Jézus igazsága hatalommal párosulna. Ezzel szemben Jézus egy magasabb rendű igazságot, az Igazságot képviseli, amely mentes minden törvényszerűségtől, nem szorul magyarázatra, bizonyításra.

És vajon a külvilágban a szeretet vagy pedig a gyakorlati oldal az uralkodó? A Jeruzsálembe való bevonuláskor úgy tűnik, hogy az előbbi győzedelmeskedik: "A nép ruháit teregette az útra és lelkes kiáltásokkal köszöntötte. Hatalmas volt az ujjongás, a szeretet feltartóztathatatlanul tört az ég felé". Később azonban az emberek ellenségesek lesznek Jézushoz és a tanítványokhoz: "A hívők szétszóródtak. A járőkelők arca titokzatossá vált. Az örömujjongás elmúlt. Minden résen, hasadékon fenyegető veszedelemről szóló hírek csusszantak be".

Az apostolok elhagyják a félelmet keltő várost. Jól lehet nem menekülnek Jeruzsálemből, időnként vissza is tekintenek a városra, mintegy a gyakorlati szféra, a sze-

mélytelenség megtestesítőjére, azonban nem kétséges, hogy a gyakorlattól távolabb, a hegyekben nagyobb biztonságban érzik magukat.

Júdás a néptől Jézus megértését, a szeretet megnyilvánulását reméli: "Mindjárt felkiáltanak: mienk ez az ember, Jézus ez, mit cselekedtek. És valamennyien... megértik, hogy ez a legnemesebb ember a világon..." A tömeg azonban nem érti meg Krisztust, a benne megtestesülő szeretetet. A külvilágban a szellemivel szemben a gyakorlati szféra, a szeretettel szemben a gyűlölet győzedelmeskedik.

Az apostolok elhatárolják magukat a gyakorlati lépésektől, a főpapok éppen ellenkezőleg, a tárgyiasult gondolkodás megtestesítői. Júdásban e két szféra oly anynyira összefonódik, hogy sokszor igen nehéz meghatározni, melyik is motiválja a kettő közül cselekedeteit. Leginkább az áruláskor és Jézus szenvedései során figyelhető ez meg. Gyakorlati énje kerül előtérbe, amikor a szeretetet pénzre váltja, eladja Krisztust. Viszont szeretete nyilvánul meg abban, ahogy óvatosságra inti a katonákat Jézus elfogatásakor, vagy ahogy szenved, látván, amint Krisztust kínozzák.

Krisztus halálával "Júdás álma, félelme valóra vált". Ez az egyetlen mondat is kifejezi a lelkében uralkodó káoszt. Egyszerre fél is valamitől és vágyódik is arra. Szeretné is és nem is, hogy terve megvalósuljon, vagyis, hogy Jézus elvesszen. A kettős éni Júdásnak már célja is homályos volt. De mi történik vele a "beteljesedés", Jézus halála után?

Krisztus halálával a Szeretet megszűnt. Ezzel Júdás, az egyik énjében hideg intellektus már végképp nem tartozik semmihez sem, függetleníti magát mindentől, így magabiztos lesz. Jézust, az abszolút "Jót" keresztre feszítet-

ték. Júdás, aki az abszolút "Rossz" megtestesítőjének – és mint ilyen, Jézussal egyenrangúnak látja magát – úgy érzi, hogy hatalom van a kezében, és ezt a hatalmat immár semmi sem zavarja: "Júdás a talpa alatt érzi a hegyeket..., talpa alatt érzi az eget és a napot. Végtelen, fenséges magányában büszkén érzi meg a világ minden hatalmának tehetetlenségét, és valamennyit lehajítja a mélybe". Júdás hatalomvágya nietzschei értelemben vett, önmagáért létező hatalomvágy, mely a számára eleve értelmetlen világban nem építeni, elrendezni, hanem csak rombolni akar.

Hiába van itt a földön hatalma, végtelenül egyedül érzi magát Jézus nélkül. Júdás már jóval előbb elhatározta, hogy Krisztus halála után öngyilkos lesz. Hiszen ő egzisztenciális szeretettel viszonyult Krisztushoz, úgy szerette mint élő, mint testet. Ha ez a test nincs többé, szeretetének – egyik énjének – nem lesz tárgya, az élet értelmetlenné válik. Másrészt öngyilkossági szándékában az is kifejeződik, hogy ő, az intellektus, kívül áll mindenben, nem tisztel semmiféle hagyományt, szabadon rendelkezik életével.

Mielőtt végezne magával, fölkeresi a főpapokat – a hideg intellektus – és a tanítványokat – a szeretet megtestesítőit – is. A kettős énné Júdás úgy érzi, joga van mindkét csoportnak szemrehányást tenni Jézus iránt tanúsított magatartásuk miatt. Szemrehányást tesz, meggyőzni azonban nem akar. A végképp elkeseredett ember szól halála előtt, mintegy az utolsó szó jogán feltárva saját énjét, a benne uralkodó káoszt. A papokhoz így szól: "Nem volt csaló! Ártatlan volt és tiszta. Halljátok? Júdás megcsalt benneteket. Ártatlant árult el nektek". A tanítványokhoz pedig: "Hol volt hát a szeretetetek? Hol voltatok ti mind, mikor a barátotokat a kereszt fájára szegezték?"

...Aki szeret, nem kérdi, mitévő legyen. Megy és megtesz mindent". A főpapokra – akik teljes lényükkel a gyakorlatban élnek, az abszolút Igazságot nem kívánják megismerni – nincs hatással, az apostolokra viszont igen: "Péter lehajtotta a fejét, mintha érezte volna már, hogy Júdás olyan ember, akinek joga van parancsolni". Az apostolok megértik, hogy Júdás közel áll a halálhoz, onnan van iszonyatos ereje és szenvedése. Valamint felismerik azt, hogy Júdásban van valami, ami belőlük hiányzik, de a világhoz szorosan hozzátartozik: a démoniség, a kísértés. Nemegyszer szólnak így hozzá: "Távozz tőlem, Sátán!"

Júdás intellektuális, megismerő énje cselekvésre, harcra, a gyakorlati eszközök alkalmazására szólítja fel az apostolokat. Ám a harc, a lázadás maga a káosz, így ezt a tanítványok visszautasítják. De működik Júdás másik, szeretettel teli másik énje is, ami számára érthetetlen, hogyan élhetnek az apostolok, ha Jézus halott: "Miért éltek hát, amikor Ő meghalt? Miért mozog a lábatok és miért beszél a szájatok, ..., mikor Ő halott, mozdulatlan és néma? ...Halljátok meg!"

Az öngyilkosság, amelyet Júdás javasol és meg is teszi, az apostolok számára elfogadhatatlan. Egyrészt ők érzik az egészhez való tartozásukat, tisztelik a hagyományokat, tudják, hogy életükkel nem ők rendelkeznek. Másrészt az ő Jézus iránti szeretetük főként szellemi, amelynek a halál nem szabhat határt. Jézus szelleme halála után is tovább él bennük. Ha a kezdeti lépések bizonytalanok is / Péter habozik, hogy Júdással menjen-e a halálba, majd tanácstalanul kérdezi: "Hová menjek, ó Istenem, hová menjek?"/, érezzük, hogy mindvégig ki fognak tartani Jézus mellett. János és társai lefogják Pétert, nem engedik, hogy öngyilkos legyen. Mesterük tanítása bennük él, és továbbadják azt.

Júdás nem ismeri föl bűneit – Krisztus elárulását és öngyilkosságát –, nem ismeri a hagyományt tisztelő emberre jellemző büntudatot. Az elbeszélés annak a kisembernek a drámáját tárja elénk, aki tömegember mivoltát, saját korlátait föl nem ismerve vezérré: Istenné vagy öröggé akar válni. Saját világától elszakadva olyan felé igyekszik, amelyet természeténél fogva sohasem érhet el, ezért örök magányosságra ítélt.

Júdás halála előtti szavaiból /"Jézus, hozzád megyek. Fogadj szívesen, mert fáradt vagyok"/ kiderül, hogy harcába belefáradt, Jézus közelségére vágyik. Abból, hogy Júdás utolsó szavaival Jézushoz fordul, és hogy immár holtában is az ég felé néz, érezzük: jóllehet az emberek egyértelműen bűnösnek tartják őt, a végső, döntő ítélet Krisztus kezében van. Ez azonban számunkra ismeretlen, és mint ilyen, az elbeszélés nyitottságát hordozza magában, hozzájárulva Júdás alakjának és a mű egészének egyébként is igen sokrétű értelmezési lehetőségéhez.

Jegyzetek

+ Eckhart mester: Beszédék, Bp., Helikon, 1986

Veres Mária:

A hasonmások szerepe A. Blok költészetében

Áttekintve A. Blok költői útját, életművének szervezettsége és az a végtelen érzékenység és intenzitás tűnik fel, amellyel a világ felfogására és költői kifejezésére törekedett. Ő maga vállalkozik arra, hogy verseit – három kötetben összefoglalva – rendszerezze, hangsúlyozva ezzel eszmei-gondolati egymásutániségük jelentőségét. Ez a következetesség hordozza magában biztos zálogát egy tudatosan keresett fejlődési út mögött kikristályosodó költészetnek, melyet a lírai én megkettőződött alakjainak szerepe szempontjából kívánok végigkísérni.

A "hasonmás" témát feldolgozva Blok a világirodalom olyan alakjaival kapcsolható össze, mint Heine /"Hasonmását" 1909-ben fordította Blok/, Hoffmann, Andersen /"Árnyék"/, Chamisso /"Peter Schlemihl"/. Ez a hagyomány Bloknál az orosz irodalomból Gogol és Dosztojevszkij tapasztalataival gazdagodik. Dosztojevszkijjal különösen e téma etikai oldala kapcsolja össze, melyről így ír Dosztojevszkij egy Youngnak küldött levelében¹: "Это сильное сознание, потребность самоотчета и присутствия в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и человечеству. Вот что значит эта двойственность".

A lírai én egységének felbomlása és ezzel a hasonmások megjelenése a bloki líra állandó kísérőjelensége. Ennek alapját az a költői feltételezés adja, hogy az emberi lét értelme, lényegi eredője /сущностное начало бытия/ a költészet által elérhető, meghatározható, ami az egyén mindenséggel való folytonos kapcsolatában jut kifejezésre. Költői útján Blok kísérletet tesz e tétel igazo-

lására. Ez az eszmét igazoló szándék hívja életre hasonmásait, akiket lényegükből fakadóan éppen a kétkedés, a kritikus magatartás jellemez. S ugyanúgy az igazolandó eszme a magyarázata annak is, hogy – ellentétben a dosztojevszkiji hasonmásokkal, ahol a hős igyekszik magát elhatárolni saját démonaitól – Bloknál a lírai én alakjai egyenrangú felekként állnak egymással szemben, s a megkettőzöttségét érző lírai hős egyik énjét sem tudja egyértelműen elfogadni. Így egy olyan líra jön létre, ahol a lírai pozíció megkettőződik, s a különböző alakokban megjelenő hasonmások lehetőséget teremtenek két szellemi pozíció sokoldalú tükrözésére, összemérésére és végül értékelésére.

Blok első kötetében verseinek alapját a misztikus élménybe vetett hit jelenti. A goethei és schellingi személyes tradíció vállalásával és – különösen Szolovjov filozófiájának hatása alatt – az egyedi ember és a világ-mindenség egységét az Örök Asszonyi /вечная женственность/ felé, a tökéletes harmóniára való törekvés által véli elérhetőnek. E korszak romantikus fiatal költő és lovag alakjában megjelenő lírai énjei személyes élményként – a tökéletességet megtestesítő nőalaknak tett szolgálat és hódolat által élik át az öröklét érzését, amely utat nyit a sötétségből a fény felé. Ugyanakkor e romantikus akaratban való meggyőződés elbizonytalanodásáról tanúskodik az a tény, hogy ebben a kötetben vannak legnagyobb számban jelen a hasonmások. Jelenlétük a bizonyítéka annak, hogy a költő nem tudja fenntartás, kétségek nélkül végigjárni a misztikus megoldás kínálta lehetőségeket. Az első kötetben – végigkísérve a lírai én alakjainak egymáshoz való viszonyát – megjelennek az egyes állomásai annak az útnak, mely a korszak végére elvezet a személyes szellemi pozícióról való lemondásig.

Az első korszak korai versei közül a "Двойнику" címűben a lírai hős látszólag elutasítóan elhatárolja magát hasonmásától, nevetségesnek és szánsalomraméltónak tartva az öregember képében megjelenő második ént. A vers két alakja a kitágított idősíki egészében mozog. Összekapcsolják a régmúltat a távoli jövővel, amelyhez elsősorban vágyaik és reményeik kapcsolódnak. A közelmúlt és a közeljövő, mely a cselekvési teret jelenti számukra, fájdalommas élmények színterei /az öreg bűnös tette; értelmetlen elmúlás/. Valójában a vers egésze egy jelenbeli pillanatot rögzít, s arra keresi a választ, hogy a megkettőződött lírai én megtagadhatja-e korábbi mivoltát. A verset a költő az öreg "hőstettének" leírásával – a közelmúltból – indítja. A következő versszak "Я ждал тебя" felütése is ezt az irányt látszik folytatni. A találkozás várása, az egyesülés reménye jut kifejezésre ebben a mondatban. Ugyanakkor a múlt idő használata az olvasót fölkészíti a csalódásra, hogy a találkozás elmaradt. Ehelyett azonban a költő – tovább fokozva a feszült hangulatot – a csodálatos jövőbe vetett hitéről ad számot: a távoli – misztikus fényekkel és árnyakkal átszőtt – világ, s az odavezető út közös megtételének /az öregemberrel való együttthaladásnak/ a reménye villan fel:

"...А тень твоя мелькала

Вдали, в полях, где проходил и я,

Где и она когда-то отдыхала

Где ты вздыхал о тайнах бытия..."

De hirtelen hangnemet vált a fiatal, álmodozó lírai én. Mintegy felülről, saját hitének meggyőződésében bírálja, tesz szemrehányást az öregnek. A közeljövő fájdalommas eseményét vetíti előre: az értelmetlen tett tudatában való elmúlást jósolja meg.

A közelmúlt idősíkjá elsősorban az öregember számá-

ra jelentett cselekvési teret, a fiatal én-t passzivitás, a "várakozás" jellemzi. A hibás út felismerése azonban őt is "keresésre", aktív fellépésre buzdítja. Ennek az aktivitásnak a jele a határozott elutasítás – "без тебя"; "Мне не тебя, не дел твоих не надо" –, ami az önmagába vetett hit megerősödésével párosul. A fiatal lírai hős szembefordulása az öreggel érthető, hiszen ő szent dolgot sértett meg: "совершил над нею подвиг трудный". De csak szánni lehet szegényt, mert hitt abban, hogy jót tesz; amit keresett, és megtaláltnak hitt – a szeretetet – nem érte el. A szembenállás a vers utolsó soraiban fájdalmas együttérzésben oldódik fel:

"Ты мне смешон, ты жалок мне старик
Твой подвиг – мой, – и мне твоя

награда:

Безумный смех и сумасшедший крик!"

A versben végigvonul "én" és "te" ellentéte. A vers két pontján azonban egymásra találunk: a vers közepén – a jövőbeni egyesülés reményének kifejezésekor és a vers végén – amikor szembenállásukat az együttérzés foglalja el. Ilyen módon a fiatal én mintegy az öreg helyébe lép, hogy vállalja ugyanazt az utat, melyet az öregnek nem sikerült végigjárnia; folytatója lesz az általa elkezdetteknek, annak reményében, hogy ő közelebb jut az álmodott világhoz. Így az önmagába vetett hit megerősödése, a közös hit megszilárdulását is eredményezte. Blok e versének misztikus színezete mögött élénk, izgatott és őszinte emberi hang szólal meg, az elvont eszmék mögött nagyon is emberi vonások bukkannak föl. Ebben az időszakban a hasonmás-versek egy másik csoportját azok alkotják, melyekben a költő közelebb érzi magát a "célhoz" – a világban lévő harmóniához, melyről idáig megfoghatatlan, ködös álmái voltak. Természetesen ez nem jelenti a "cél"

elérését. A világot átfogó harmóniát ezekben a versekben hosszú út választja el tőle, amelyen ott áll a lírai én másik alakja – rendszerint "ő"-nek nevezve –, s fölötte a vers én-jének. Tolakodóan jelenik meg, s valami olyan csodás erőnek a birtokosa, mely a lírai ént meghajlásra készíti, akaratát megtöri/ilyen versei: "Неотвязный стоит на дороге", "Мы сиранствовали с ним по городам", "Я знаю день моих проклятий"/. E művekben a hősök erejük – amely az általuk képviselt eszmék, hit szimbólumai – ösz- szemérésére vállalkoznak. Így a költőnek e küzdelem eredményéről is számot kell adnia. Míg a "Двойнику" című versében a fiatal én határozottan mondta ki hitét saját győzelmében/"И знал ли ты, что я восторжествую?"/, most érthetetlenül kell tudomásul vennie, hogy az igazság "ő"-höz, a hasonmáshoz áll közelebb. A lírai "én" és "ő" eszméinek legélesebb szembeállításával a "Не отвязный стоит на дороге" című versben találkozunk.

"ő"-t Blok negatív jelzőkkel ruházza fel: "неотвязный", "морозный", "морозная зима", "без жизни", "победа гибели". De hogy lényege mégis rejt magában valami egészen fontosat és titokzatosot, azt a következő sor árulja el: "Не осилить морозного чуда...". Ezzel a titokzatos erővel szemben "én" tehetetlen. Az ismert tulajdonságokkal hiába állítja szembe saját érdekeit:

он: "Белый смотрит в морозную даль" — я: "Я – навстречу в глубокой тревоге", он: "Он без жизни стоит на дороге" — я: "Я навстречу бессмертием томим".

"Én" hiába képvisel meggyőződése szerint tiszta értéket: szabadság, halhatatlanság. Csak gyötrelmet jelentenek számára, mert nem tud velük élni. Természetesen "ő" sem jut el a tökéleteshez, félúton megáll: a fagyos éjszakát /"морозная ночь"/ csak fagyos távoli világgá /мо-

познавая даль"/ tudja változtatni egyesülése a cárnővel. Bár "én" most is látja "ő" hibáját, mégsem ítéli el. Értékeli eredményét, azt, hogy közelebb került a vágyott harmóniához. Inkább az ideát megtestesítő cárnőben való csalódását fejezi ki az első személyű lírai én. A női alaknak tulajdonít aktivitást, közeledési lehetőséget, s az ideál ezt az ellenfele irányába tette meg.

Ez az önmagával vivott harc a költő számára megtisztulást hoz. A "Не осилить морозного чуда..." nemcsak a hasonmás legyőzhetetlenségét jelenti, de hitének erejét is kifejezi, hiszen a küzdelem közös célt feltételez.

A lírai én egységének felbontása lehetővé teszi, hogy a költő több irányból közelítsen eszméjéhez. Ugyanakkor az újabb és újabb lehetőségek keresése, egyik énjének feladása azért, hogy a másik eredményesebb legyen, kiábrándultsághoz, az eszménykép fényének elhomályosulásához vezet.

A hasonmás újabb megjelenési formája a bohóc – arlekin szerepében történik a "Свет в окошке шатался" című versében. A bohóc az ideális világgal valamilyen kapcsolatban áll. Erre utal a vers kezdete, misztika által sugallt szimbolikája: "Свет в окошке шатался". Minél közelebb jön a fény, annál többet veszít erejéből, félhomállyá szürkül, s amint belép a küszöbön, szövetséget köt a sötétséggel – ellentétével, egy másik világgal. A lírai én nem lép be a versbe. Kívülről szemléli mindazt, ami lejátszódik előtte egy "sokszínű hazugságokkal" tarkogatott álarcosbálra emlékeztető világban. De ez a másik világ nem velejéig rossz, fellelhető benne a jóért való lelkesedés: "Там лицо укрывали

В разноцветную ложь.

Но в руке узнавали "

Неизбежную дрожь".

Miután ilyen módon a költő kifejezte az új, igazi világ eljövetele iránti vágyakozást, szívesen alkalmazott "lovag" szimbólumhoz fordul. Az álarcok lehetővé teszik, hogy az eddig csak a tökéletesben, az elérhetetlenben elképzelt "Csodálatos Hölgy" álarca mögött megjelenjen – empirikus szinten – a bálban. De ez az elérhetővé válás kiábrándító. A bohóc már nem tudja szolgálni imádott Aszszonyát. A vers végén a hitét veszítő bohóc már nem a félhomályban áll egyedül, hanem a sötétben. Ez az egyetlen vélemény, ítélet, amit a vers arlekin tettéről sugall. Ha a fény valamilyen magasabb, értékesebb világot képvisel, akkor ő elveszítette hozzá fűződő korábbi kapcsolatait. A bohóc cinikus figurája – jelezve a romantika szűkösségét –, hitetlensége a Szófiával való érintkezésben inkább kifejezi a költő hinni akarását, mint megingathatatlan hitét a harmónia elérésének misztikus megoldásában, melyben csak akkor tud hinni, ha elfelejtkezik a "sötét" reális világáról. Így ez a verse – a hagyományos szimbólumok mellett – kifejezi eltávolodását a csodálatos és titokzatos világtól, és közeledését egy sötétebb, de reálisabb világ felé.

A "Szépséges Hölgy" versek egyre jobban megtelnek kétséggel és bizonytalansággal. Erről tanúskodik az e korszakban utolsóként választott "Двойник" c. vers, melyben a második személyű lírai én eddigi megjelenési formái összefonódnak, s benne a hasonmás egyszerre lesz öregember, "ő" és Arlekin. A vers színhelyéül a költő az olasz komédiák jellegzetes színhelyét, a vásári forgatagot választja, dalát a forgatag nélkülözhetetlen nőalakjának, Colombinának ajánlja. A harmadik elmaradhatatlan figura Pierro, a fiatal bohóc, akinek szerepére az első személyű lírai én, maga a költő vállalkozik. A vers elején még fölhívja az olvasó figyelmét vállalkozása különös

nehézségére: "Только в наряде шута-Арлекина / Песни такие умею слагать". Ezzel jelzi, hogy a kételkedő bohócszereppel még nem tud teljesen azonosulni, de valami arra készítette, hogy bolond-ruhába bújjon. Igazán nem tudja követni az öreg Arlekin példáját, sőt mindent megpróbál, hogy megszabaduljon tőle. De hiába, senki nem veszi észre, s Arlekin csak kikacagja: "Если прохожий глядит равнодушно, / Он улыбается, я трепещу;". Ezután megdöbbenéssel vesszük észre, hogy a kételyekkel gyötört Pierro számára Colombina a "Szépséges Hölgy" szerepét veszi át: "Там – голубое окно Коломбины, / Розовый вечер, уснувший карниз...". Már nem várhatunk mást, mint Pierro és Arlekin eggyé válását, melyre szinte öntudatlanságban / "в смертном весельи" / kerül sor. A következő pillanatban azonban, amikor Pierro ráésszémel, hogy mi történt, becsapva és megcsalva érzi magát. Valami ösztönös, önkéntelen erő hajtotta őt ebbe az arlekini szerepbe, amit nem akart. Keservesen próbálja bizonyítani, hogy egyesülésük ellenére ők ketten – bohócok – különböznek egymástól: "Старый – он тупо глумится над вами, / Юный – он нежно вам преданный брат". De különbségük inkább azonosság: mindketten bohóc-ruhában vannak, s míg a vers elején a fiatal bohócot mindig "я"-val jelölte a költő, most "он"-ként szerepelteti, akárcsak az öreget: "Старый – он... / Юный – он...".

"Öreget" és "fiatalt" formálisan szembeállít Blok. De vajon nem fejezhet-e ki ez a szimbólumpár egy kiteljesedő és megerősödő kételkedést a közös hitben? A fiatal hős, aki arra hivatott, hogy újat hozzon, előbbre vigyen, keserűen kell, hogy belássa, eszméi elavultak, hibásak. Az ideált, melyet magában sokáig féltve őrzött, szét kell rombolnia. A lemondás fájdalmát fokozza, hogy az újat az öreg képviseli, az, aki mindvégig konok Arlekin marad, csak gúnyosan nevet. Ő a megingathatatlan,

biztos meghatározottság, a szilárd hit megtestesítője. Ő változtatja a Szépséges Hölgyet Colombinává, s a Szépséges Hölgyet imádó lírai ént Pierrová. A vers egyszerre bocsánat- és megsértéskérés és szemrehányás a Szépséges Hölgy – Colombinának. Kifejezi a fájdalmat, melyet az ideál elvesztése jelent, s a csalódás elkerülhetetlenségét, mely az előbbrehaladáshoz nélkülözhetetlen. A "Двойник" Blok első kötetének utolsó versei közül való, s így joggal tekinthetjük a szolovjovi eszmékben – a világot átfogó harmónia hitében – való csalódás és végleges kiábrándulás bonyolult és apró részletekig kidolgozott kifejezésének. A "Gyönyörű Hölgy" mint a harmónia romantikus metaforája, elveszti erejét:

"Под старость лет, забыв святое,

Сухим вниманием я живу".

"...глупым сказкам я не верю,

Больной под игом седины".

Blok második kötetében elhagyja az álmok világát, a "kék utakat" egy valósabb világért, ahol a lírai hős már nem lovag alakjában jelenik meg, hanem – mintegy alászállva a pokolba – egyszerű kisördöggként vagy ideálját kocsmák füstjében kereső részegként. Azonban az elkeseredett pillanatok ellenére a versek hőse igenli az életet, élni akar szabadon, igazi életet, vállalva a felelősséget a világban uralkodó rosszért is. Alakjait ebben a teljesen új világban felruhazza Blok titokzatos vonásokkal, a szürke valóság mesés, romantikus jegyeket kap. A természet őserőihez fordul, melyek szabadságvágyának kifejezését teszik lehetővé számára. Költői eszközökkel jeleníti meg a nietzschei szabadságélmény lényegét, mely szerint a káoszt, a megsemmisülést választó hős halálával újjászületik, felszabadul. Vagyis egyrészt a szellemtelen, újjászületésre váró természet, másrészt pedig a

természet őserőinek végzetes vonzása lesz lényegi meghatározója ennek a korszaknak. Korábbi kötetének antitéziseként ez a személytelen pozíció ígéri Blok számára a természettel való egybeolvadás, az Egység megteremtésének lehetőségét.

E témához kapcsolódó korszakeleji verse a "Болотные чертенятки", melyben az új helyszínre, a "csendes pusztába"/"тихая пустота"/, egy álomnélküli kihalt világba vezet el bennünket Blok. Ez a világ teljesen más, mint az eddig megismertek, értéktelen, mégis kedvesnek és közelinek tűnik. A lírai én tudatosan vállalja szerepét – "Я прогнал тебя кнутом" –, teljesen azonosul a versben fellépő másik alakkal: "Я, как ты, дитя дубрав". Így lesz a vers hőse két, egymástól semmiben sem különböző "mocsári kisördög" /"болотные чертенятки"/. De ez az azonoság csak azután válik lehetővé, hogy a lírai én határozottan lép szerepe felé, lesz maga is kisördöggé. Majd a költő alakjukat jobban megismerteti. Először jelentéktelenségüket hangsúlyozza. De ezt a komoly-komor hangulatot nem engedi eluralkodni a versben. A következő versszakban hősei csörgősipkás bolondként jelennek meg:

"... сидим мы, дурачки, –

Не жить, не мочь вод.

Зеленеют колпачки

Задом наперед".

A megkettőződött, de egymástól semmiben sem különböző lírai én jelentéktelen, semmi hasznosra nem alkalmas, tehetetlen figurái egy kicsit emlékeztetnek Fomára és Jeromára, a XVII. századi szatírák két bolondjára. A vers végén schellingi gondolat ad értelmet a kisördögök lételetlen létének: a természet, amelyben élnek, ideiglenes, átmeneti állapot. Ez az elhagyott és elfelejtett világ ébredésre vár, újjászületésre és megváltásra.

A lírai én kettősségét sajátosan megjelenítő verse Bloknak a "Незнакомка". A költő a vers színhelyéül e korszakának két jellegzetes helyét egybeolvasztó városszéli kocsmát jelöli meg a bűnös, civilizált város és a szelemtelen természet határán. A kezdősorok megszemélyesített levegő-képében az egymást követő ellentétekkel teremt a költő feszült hangulatot. Az 1. versszak vad hevét, lendületét lefékezi a 2. versszak térben kitáguló látványa, amely azonban éppúgy nem tud értékeket felmutatni, mint az előző, csak unalom hatja át és bánat teszi keserűvé. A levegőt részek zsivaja, női visítás, gyermeksírás hatja át. Ez a gyermeksírás – a természeti világ szimbólumaként – kifejezi a magára hagyott, tehetetlen, tudatlan ember fájdalmát, s ennek jelenlétét érezzük az elénk rajzolt világban.

Négyszer hangzik el a versben a "каждый вечер" kifejezés, amely egyszerre fejezi ki az ábrázolt lét állandóságát és átmenetiségét. A vers alakjai élcelődő ifjancok, dámák, részeg talpnyalók. Ebben a világban kér magának helyet a versbe az 5. versszakban megjelenő költő:

"И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен".

A lírai én mellett megjelenik a "друг единственный", a hasonmás is, akinek különállása – az orosz folklórt követve – megfordítottságában jut kifejezésre. Tükörkép-ként válik a lírai én részévé, de különbözőségüket igazán a lírai én elismerése által érezhetjük indokoltnak. A költő szükségesnek érzi baráti jelenlétét, mintha ő erősítené meg a lírai ént, ő lenne az egyedüli, aki álmát megértheti, igazolhatja. Ilyen módon saját énjének feltárással vezet bennünket a költő a tágabb környezetből

a szűkebb világba /a füstös városszéli kocsmába/. Ezután újra egy határtalanabb világ, az álom, a képzelet világa felé, melyben megjelenik az új ideált megtestesítő nőalak: "Девичий стан, шелками схваченный". Már megjelenésének ténye is figyelmeztet, hogy a Szépséges Hölgy ideálja megváltozott, hiszen az ő legfontosabb tulajdonsága talán éppen az elérhetetlenség volt. "Незнакомка" pedig – "Дыша дыхами и туманами" – a lírai énnel együtt van jelen a bűnös, civilizált, és mégis a természetességet magában rejtő világban. Alakját a költő a vers második részében mitológiai környezetben jeleníti meg: "И веют древними поверьями". Gyászoló tollai Orfeusz és Eurüdike történetét idézik elénk, de fordítottnak: az özvegyi fátylat a Szépséges Hölgy viseli, aki elvesztette kedvesét, hódoló lovagját. Ugyanakkor a lírai én számára találkozássuk új felismeréshez vezet:

"глухие тайны мне поручены

Мне чье-то солнце вручено".

S mivel az ideál már nemcsak a Szépséges Hölgy, hanem több annál, a megoldást várjuk, hogy milyen az új ideál lényege. A válasz azonban rejtély marad:

"очи синие бездонные

Цветут на дальнем берегу,

В моей душе лежит сокровище".

De csak az utolsó sorig; a költő nem tudja megőrizni titkát, elárulja felismerését: "Истина в вине". Ez nem egyszerűen a versben már korábban idézett latin mondás /in vino veritas!/ orosz megfelelője. Második jelentése lehet: "bűnben az igazság". Ez a gondolat utalhat arra a költői felfogásra, mely szerint vállalni kell a világban meglevő rosszat, felelősséget kell érezni iránta. Blok talán éppen azért teszi ezt meg, hogy a lírai ént Orfeuszhoz, a vétkező költőhöz hasonlíttja. Ezáltal érzi sajátját vétkét – korábbi ideálja szolgálatát – kifejezhető-

nek. Szükségszerűnek érezte azt, s a téves út felismerése – úgy véli – elvezetheti az igazsághoz. Talán így válik érthetővé a hasonmás jelenléte a versben, aki a költői szemlélet, értékrendszer fejlődésének minden fontos állomásán "kisért".

A személytelen pozíció legtisztább formában a "Снежная маска" c. ciklusban jut kifejezésre. Eppen ez a szilárd világnézeti alap a magyarázata annak, hogy ebben a ciklusban találtam az egyetlen olyan verset, melyben a hasonmás egyértelműen pozitív vonásokat kap. Ez a "На страже" c. vers. A lírai én a nietzschei szabadságélmény képviselőjeként rövid, tömör önvallomással nyitja a verset: "Я непокорный и свободный.

Я правлю вольною судьбой".

Eszerint szabadon rendelkezhet sorsával. Engedetlenségével pedig elhatárolja magát az apollóni harmóniától és nyugodtságtól, és kifejezi a dionüszoszi eredendő diszharmóniával és a természetbeolvadás vágyával való azonosulás igényét.

A költő a lírai én szemszögéből láttatja velünk hasonmásalakját, és összehasonlításra, értékelésre készíti vele kapcsolatban a lírai ént, akinek értékrendszerében a hasonmás szinte a tökéletesség szférájába, emberfölötti világba emelkedik. Különös hangsúlyt kapnak a hasonmás anyagi jellemzői. Ugyanakkor megjelenik a "Болотные чертенятки" c. versből már ismert "Бездна водная" motívum, amely által szimbolizált elfelejtett, újjászülésre váró világot a hasonmás összekapcsolja az égi, anyagi világgal:

"А он простерт над бездной водной

С поднятой к небесам трубой".

Igy válik a hasonmás alakja egy mindent átfogó erővé, őrangyallá, akinek örterülete a világmindenség. A lírai én

és a hasonmás között bizonyos ellentét van, mely a lírai én részéről az abszolút engedetlenség és szabadságvágy igényében, a hasonmás szerepéből pedig egyfajta felelősség és őrszerep vállalásában nyilvánul meg. Ez mégsem vezet éles szembenállásukhoz. Egyrészt azért, mert a hasonmásnak — ugyan lényegileg meghatározott — feladatot kell betöltenie, rendületlen feladatteljesítése azonban azt sugallja, hogy azt szabad akaratából végzi. Alakja egyúttal felidézi a szolovjovi eszmét is, mely az embert feladata lelkiismeretes végzésével istenemberré emeli:

"...за грядой туманной пены

Его труба всегда светла".

Ezt a lehetőséget erősíti meg az angyali kürt összetett szimbóluma, mely egyszerre a költői próféta-ság kifejezője, s a feltámadás ígéretének hirdetője. Másrészt az ellentmondás feloldását a vers második része adja, amely a lírai én és a hasonmás ellentétes eszméikről folytatott belső párbeszédét rögzíti. S ebben a lírai én saját tetteiért vállalt felelősségérzetéről ad tanúbizonyságot. A vers eszkatalogikus befejezése — az angyali hasonmás sötét üstökösként űrbe tűnő alakjával — a távoli jövőbe helyezi egy újabb takálkozás lehetőségét. S ezzel kettőjük ellentétét véglegesen a világmindenségben való találkozás közös vágyában oldja fel.

Blok e korszakából való, de későbbi versében is megjelenik a hasonmás a nietzschei világkép megszemélyesítőjeként /"По улицам метель метет"/; a hasonmásoktól megszokott módon lép fel: "шатается и улыбается", s próbálja összekapcsolni a lírai ént az örök folyamatosságot ígérő áradattal, melynek sötét áthatolhatatlansága a benne lévő kaotikus erőre enged következtetni.

A verset indító alliteráció dinamizmusát "метель мерет" felváltja a megdermedés, a megtorpanás, mely a lí-

rai én döntés előtt álló izgatott lelkiállapotát juttatja kifejezésre:

"Я подхожу и отхожу,
и замер в смутном тремете".

A feszültséget a "вот только" közbevetéssel oldja fel a költő, azt sugallva, hogy a döntés teljesen egyszerű és jelentéktelen:

"Вот только перейду между
и буду в струйном лепете".

Tovább lépést a hasonmás határozott fellépése hoz a versben. Alakja az első korszak elűzhetetlen, a lírai én akaratát megsemmisítő hasonmásokra emlékeztet:

" - не отогнать
/и воля уничтожена/".

A vers lírai énjét a halál választására szólítja fel:

"Пойми: уменьем умирать / Душа облогорожена", mely egy új életbe, a nietzschei értelemben vett új világba vezet: "Где все навеки молодо". A mélység éneke, kihívása még csalogató a lírai én számára, de amikor küldötte, az elűzhetetlen hasonmás suttogása válik hallhatóvá, már nem akarja elismerni az általa felkínált szabadságot, mert azt többé már nem szabadságnak, hanem kényszernek érzi. "Он" suttogó kihívása elveszti erejét, rábeszélés, ráerőltetés érzését kelti, melyet a "пойми", "взгляни" felszólítások ismétlése még fokoz. A dinamikus kezdet és az azt követő feszült, dermedt mozdulatlanság után a vers zárószakaszában újra a mozgalmasság, az erő válik dominálóvá, melyet elsősorban a szabadulás-motívum fejez ki. A lényegével ellentétben fellépő hasonmás /ez a szabadságba kényszerítésben nyilvánul meg/ határozott távolságtartásra készíti a lírai ént, aki a felkínált élet helyett, annak kényszerítő jellege miatt inkább a nirvánát választja.

Ez a lírai én által bemutatott új magatartás vezet el Blok harmadik kötetének verseihez, melyben eddigi költői élményei és tapasztalatai egységes világképben ötvöződve nyerik el helyüket. Utolsó kötetében központi helyet foglal el a zene szimbóluma, melynek segítségével Blok elérhetőnek tartja az élet minden területén uralkodó széttagoltság legyőzését, az elveszett harmónia és egység újbóli létrehozását. Blok eszerint: "Все заменяется музыкой". Számára a zene szelleme – a világ lényege, az azt mozgató erő. S a hozzá közel kerülő ember, a "человек-артист" képes átadni azt saját alkotásaiban. Erre a feladatra vállalkozik Blok harmadik kötete elején található "Двойник" c. versében, mely a maga összetettségében és sokrétűségében igyekszik kifejezni a lírai én egységének elérésére irányuló törekvést.

A vers háttere a ködös éjszaka sötét, komor színeivel szinte fantasztikus-irreális atmoszférát teremt, mely egyrészt utal a harmadik kötet kiválasztott színhelyére: a "szörnyű világra", másrészt pedig megelőlegezi a hasonmás megjelenését. Ezt a hátteret a szimmetrikus szóismétlések hozzák létre /"из ночи туманной", "в непроглядном тумане"/, melyek az élet örök ismétlődését sugallják. De mintegy ennek az egyhangúságnak az ellentétéként vannak jelen a versben egy fényesebb világ, a fiatalság már-már feledésbe merülő emlékei. Ezek felidézésével indítja a költő a verset, melyek a múlt és a jelen élményeinek összevetésére és összefogására ösztönzik őt. E két világ közötti kapcsolatteremtésre egy zenei kép megalkotása – maga a felidézett dal – ad lehetőséget. Ennek a szörnyű-fényes világ-szembeállításnak felel meg a vers hangvitelében a monotonságot előidéző elbeszélő jelleg /вот, однажды/ és az azt megtörő felkiáltások és közbevetések sora. Makszimov e versről írott munkájában² hívja a figyelmet a versben előforduló beszédformákra.

A vándorló lírai hős elbeszélése adja az alapvető beszédformát. Ezt egészítik ki a zárójeles megjegyzések. Ezek szerepének megítélése nem egyszerű, de meghatározásuk fontos a vers értelmezése szempontjából. Minc Blokról írott monográfiájában³ ironikusnak ítéli ezeket a sorokat. Makszimov szerint azonban Blok ironiája sohasem élményeinek lényegét érintette, mint inkább azok "mesés" formáit, s a tárgyalt versben az ironia abból a szempontból is indokolatlan, hogy ezzel a költő az ábrázolt két szféra ellentétének erejét megsemmisítené, konfliktusmentessé tenné a verset. Ezek a zárójeles megjegyzések mindenképpen érzékeltetik a visszaemlékezés folyamatának töredékéből összeálló, egységessé formálódó képét, segítenek visszaidézni a költő korai verseinek hangulatát. Mivel azonban a versben a két ábrázolt szféra értékeinek összekapcsolásával születik meg egy újabb világ, természetes, hogy a távolabbi múlt, a fiataalkori álmvilágra utaló képckhez, s azok eredeti tisztaságában való felidézéséhez ironikus kétkedés kapcsolódik. Ugyanakkor a versben elfoglalt szerepük szempontjából fontosak ezek a megjegyzések, mert előkészítik a hasonmás megjelenését, akit a költő öregedő ifjúként mutat be, kifejezve azt, hogy a ködös éjszakából előlépő alak nemcsak a komor világ tapasztalatait sajátította el, hanem az álmok tiszta világának emlékeit is magában hordozza, s válik ezzel egy örökös léttel bíró, a lírai ént folyamatosan kísértő hasonmássá. Ezt az előkészítő szerepet támasztja alá az is, hogy monológjától kezdve – mely egyben a harmadik beszédformát jelenti a versben – az elbeszélő, emlékező hős zárójeles közbevetései elmaradnak. E monológ tárja fel igazán a hasonmás ellentmondásos bizonytalanságát és tragikus előérzetet keltő alakját:

"...Устал я шататься,
Промозглым туманом дышать,
В чужих зеркалах отражаться
И женщин чужих целовать..."

Blok két korábbi kötetében a hasonmás jelenléte feltétele volt a lírai én előbbre jutásának, megismerésének. A lírai én teljességéhez hozzátartozott a hasonmás, aki a lírai én egy részét önálló és vele szemben álló alakként jelentette meg. S most ez a hasonmás, aki végigélte az állandóan tagadó, szembenálló, s ezzel együtt gyakran győztes szerepét, belefárad létébe. Szerepének tragikusságát fokozza, hogy mindezt önvallomás formájában tudatja. Szembenállása már nem a megszokott módon a lírai én ellen irányul, hanem saját magával szemben lép föl, vállalva ezzel a kiüresedést, az elidegenedést. Ennek az önmegsemmisítésnek az ereje nemcsak a lírai énnel fogadtatja el eltűnésének szükségességét, hanem alátámasztja az új költői eszmevilág bonyolult, de egységre törekvő lényegét. A költő ezzel megkérdőjelezi a hasonmás-problematikát. Rámutat arra, hogy a belső én bonyolultságának kifejezéséhez már nem érzi szükségesnek, hogy különálló személyként ábrázolja a lírai én egy-egy részét.

Ez a gondolat újabb kifejezési formában kerül elénk a "Пристал ко мне нищий дурак" c. versben, mely azonban már a "Жизнь моего приятеля" c. ciklusban jelenik meg, jelezve, hogy a fellépő "приятель" nem igazi hasonmás, de fontos hasonmás-tulajdonsággal rendelkezik: a költői lelkiismeret ébrentartója. Az ő segítségével tudja a költő kifejezni a lírai én egységének megőrzése mellett mindazt, amit – Makszimov szavaival élve – a "непачысленная противоречивость сознания" kifejezés takar, nem megcsorbítva ezzel az új költői eszmevilág hitelességét, inkább biztosítva a költői szerepvállalás, az alkotás továbbvihetőségét.

Összefoglalva a hasonmások szerepét, elmondhatjuk, hogy az első korszakban, amíg az elfogadott személyes eszmei álláspont képviselhetőségében bízik a költő, hasonmásai alulmaradnak a lírai énnel való összemérettetésben, szerepük a probléma tudatosítására korlátozódik, vagyis felvetik egy eszme kizárólagos magyarázó erejében való meggyőződés helyességének kérdését. A második korszakban ezzel szemben a hasonmások lényegi tulajdonságuk – a személyestől való elszakadás képességének birtokában – jobban tudnak azonosulni egy személytelen pozícióval; így ők képviselhetik hitelesebben e versek eszmei alapját. S míg az első korszak végén a hasonmás győzi meg saját szellemi pozíciójának továbbvihetlenségéről a lírai ént, a második korszak végén éppen ellenkezőleg, a hasonmás személytelen álláspontja válik tarthatatlanná. S a harmadik, szintézisteremtő korszakban Blok eljut a felismerésig, hogy a két szellemi álláspont összeegyeztethető: a lírai én, aki a személytelen eszmével azonosul, továbbra is személy marad, s így képes arra, hogy megkettőzöttségét önmagában egységként hordozza. Eljut Blok annak a belátásáig, hogy egyetlen korábban vállalt eszme sem képviselhető abszolút módon.

Jegyzetek

1. F. M. Dosztojevszkij. Píszma, IV. M., 1959, 137. o.
2. D, Makszimov. Poéziya i proza Al. Bloka, Leningrad, 1975
3. Z. G. Minc. Lírika Al. Bloka /1907-1917/, Tartu, 1969,
122. o.

Szilágyi Rita:

A költészet szelleme

/A. Blok "Carmen" c. versciklusának elemzése/

Keresések, rátalálások és kiábrándulások sorozata jellemzi Blok életművét. Nyugtalan lelke sohasem pihent meg, nézetei a világról, a világ rendjéről, a maga helyéről ebben a világban állandóan változtak, formálódtak: régi és új elgondolások keveredtek benne, s hoztak létre furcsa szintéziseket. Blok költői életműve hosszú, bonyolult lánc, melyet szemről szemre követhetünk verseit olvasva: Blok rendezett könyveket hagyott maga után. Versei lírai naplót alkotnak, melynek bejegyzései kisebb-nagyobb egységekre – versciklusokra és kötetekre – tagolódnak. Ez a változó, folyton átalakuló gondolat- és érzésfolyam ugyanakkor mindvégig azonos. Nemcsak azért, mert a költő egész életműve során ugyanazzal a módszerrel rakja össze verseit, sőt, nagyrészt ugyanazokból az alkotóelemekből, hanem mert mindvégig ugyanazok a problémák bukkannak fel benne hol kisebb, hol nagyobb hangsúllyal: a költő a világ felépítését kutatja, a művész helyét, szerepét a világban, a művészet feladatát.

Blok szimbolista költő; az orosz szimbolisták második nemzedékéhez tartozik, akik számára a szimbolizmus nem költészeti stílus, hanem a világ felfogásának módja, világnézet. Központi gondolata a tökéletes, transzcendens világ és az empirikus világ dualizmusa. A gondolkodás – s a művészet – feladata éppen ennek az ideális világnak, a Harmóniának a felkutatása, megismerése, ami csak kinyilatkoztatás útján lehetséges. Az ideális világ megközelítéséhez hatalmas, világméretű szintézisre van szükség. Ezt a szimbolisták a művészet három ágának egységeként

képzelik el /az irodalom, zene, képzőművészet/, amelyben – Wagner elgondolásait követve – a zene játssza a főszerepet.

A bloki költői út korai fázisának jellemzője a Harmónia keresése, közeledés az égi, tökéletes világhoz, annak megszólítása. Mindez könnyed hangzatú, harmónikus versekben talál formát. Bár érezhető belőlük a Harmónia elérhetetlenségéből adódó keserűség, mégsem ez dominál. Azonban tagadhatatlanul ott van, és hamarosan a kétely teljesen úrrá lesz a költőn. Eljön a pokoljárás időszaka /2. kötet/. Blok elvesztette reményét az égi paradicsomban, s leszáll a föld alá. Teljes tagadás: de nem a misztikus megismerés tagadásáról van szó, Blok csupán ideálját látja hirtelen másnak. Ez már a viharok, fürgetegek időszaka, a démonikus, sötét öröké, a félig-meddig testet öltött álmoké. Ennyi negatív értéket már maga a költő sem tud elviselni, s megjelenik nála egy furcsa, sajátos irónia: az egész világ álarcosbál, minden maszk mögé rejtőzött, minden érték viszonylagos. Csak az örült nevetés marad meg.

Blok teljesen ellentétes világfelfogásait a harmadik kötetben szintetizálja. Ebben a szintézisben helyet kap minden elem, amely mindeddig fontosabb szerepet játszott – de mind át is értékelődik. Rendszerezett világ jön így létre, s bár tele van különböző ellentmondásokkal, ezeknek is megvan a maguk helye. A fő kérdés továbbra is a világ rendje, a Harmónia, amit Blok a Zene Szellemének nevez. De a hozzá vezető út már nem olyan tiszta és világos, mint az első kötetben. Sőt, maga a Harmónia sem az már.

Mindezek az elképzelések szorosan párhuzamba állíthatók a költőnek a művészetről kialakított fölfogásával. Épp ezeket az elképzeléseket tükrözi majd a Carmen ciklus.

Blok költészete közvetlenül a forradalom előtt és utána egészen más jellegű: a költőt a gyakorlati élet problémái kötik le, ennek megfelelően a líra egyre kijebb szorítódik az életműből. A poémára, s végül a prózára helyeződik a fő hangsúly. A "Carmen" ciklus ebben a folyamatban magányos sziklaként áll: az utolsó hosszabb lírai megszólalás kísérletsorozat, melyben minden eddigi szimbólumrendszerének ötvözetét használja föl arra, hogy leírja, milyennek érzi a maga szerepét a Nagy Asszony közelében.

Blok költői életművén keresztül sajátos szimbólumrendszert épít föl: sokszínű, bonyolult mintázatú szöveget látunk. A szimbólumok Bloknál kialakulnak és fejlődnek: jelentésük versről versre változhat, egymásra rakódnak és egy versen belül egymáshoz viszonyított helyzetüktől is függ egyenkénti jelentésük. Sokszor egy képet csak a ciklus kontextusában lehet megfejteni. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy néha régi, már-már elfeledett szimbólumokat épít be a versbe, ami által azok új jelentésárnyalatot kapnak, s lassan egy más jelképpé kövacsolódnak. Ugyanakkor a régi időkhez is ugyanolyan erővel kötődnek, s a versbe a költői életút egy korábbi szakaszát hozzák be. Mindezen vonások a "Carmen" ciklusban fokozott erővel érvényesülnek. A szimbólumok – régiek és újak – át-átszövik egymást, s csak a ciklus végére bomlik ki Carmen igazi lénye.

A "Carmen" ciklus versei 1914 márciusában keletkeztek. A versek alapjául egy rövid és titokzatos szerelem élménye szolgál: Blok második fellobbanása házassága alatt, amelynek háttérében azért teljes súlyával ott áll Ljubov Dimitrijeva Mengyelejeva, Blok felesége. Az új szerelem hősnője énekesnő: Ljubov Andrejevna Gyelmasz, akit Blok Bizet "Carmen" c. operájában pillantott meg először. Az élmény alapján költészetében furcsa, tízverses szimbólum-

mot alkotott, mely sajátos módon szintetizálja egész eddigi költészetét, s foglalja egybe összes eddigi nőalakjait. A ciklus lírai napló: az élményt Blok nem csupán folyamatában éli meg; mint minden érzelmi és elmélkedési folyamat, ez is láncszemekből épül fel, pillanatnyi benyomásokból, egy elmélkedés egy-egy fázisából. S bár ezek nem egymást kizáróak, de ugyanazt a folyamatot más-más szempontból, más-más érzelmi töltéssel közelítik meg. Az összefűző erő azonban több, mint Carmen személye: a fő gondolatok, hozzá fűződő élmények, azonos lelki hangoltság, s főleg egy gondolatfolyam egymás után következő lépcsőfokai a versek. Már maga a ciklus felépítése is mintha illusztráció lenne Bloknak a zenéről vallott elképzeléséhez: "Музыка — это текучесть, которая в чем-то главном остраея неизменной", azaz folyam, amelynek pillanatnyi állapotai egymáshoz képest lehetnek eltérőek, de a nagy egészhez, a folyamathoz hasonlítva mindig beleil lennek a képbe, s bármily furcsának tűnhet egy-egy csepp, egy-egy hang a szomszédaihoz viszonyítva — megvan a maga helye, s csak gazdagabbá teszi a folyam együttes képét.

Az első vers várakozás. A költő ezt az állapotot az óceán fölött kitörő vihar előtti pillanathoz hasonlítja. Így a következő fogalompárok alakulnak ki: океан — душа; дождь — слезы; гроза певучая — явление Карменситы. Ezek a következőkben is igen fontosak lesznek, az egész ciklus hasonló fogalmakra épül. Különösen fontos a vihar képe. Hozzá hasonló Carmen, az ő világa, ahova a költő igyekszik bejutni. A behatolás majd a nyolcadik versben történik meg, addigra azonban a "певучая гроза" képehez sok minden hozzáadódik.

A vihar az elemi erők tombolása, a "стихийная сила", csupa erő és mozgás, rend és törvény nélkül való. A "Снежная маска" c. ciklus képei. Most a lélek fog belépni eb-

be a birodalomba, elragadtatódni általa. Bloknál a lélek a "стихийная сила" ellenpólusa. A ciklus első versében azonban nemhogy kapcsolat jön létre köztük, hanem már egy meglevőnek tekintett kapcsolat alapján születik meg a hasonlat, ilymódon szintetizálva az eddig ellentétesnek tekintett fogalmakat. De más is kiderül az első versből: a belépést a vihar világába feszült, ihletett, könnyfakasztó csend előzi meg. Hogy mi lesz a vihar, a "певучая гроза", később derül ki. Az első vers a ciklus légkörét hivatott bemutatni, a csodavárás pillanatát.

A vihar mellett két természeti jelenség kap domináns szerepet a ciklusban: a tavasz és a tél. Szinte mindegyik versben megjelennek, különösen az első ötben hangsúlyosak. A tavasz Blok költészetét végigkíséri. Változékony szimbólum, mely leginkább szerelmet, boldogságot, születést, feledést jelent. Itt a tavasz képe közvetlenül kapcsolódik a téllel: "и весна и лед...": tél és tavasz közötti átmenet, hóolvadás. A tavasz a "Прекрасная дама", a tél a "Снежная маска" évszakai. Ugyanekkor a tavasz-télben megjelenik a vihar is: "бушует снежная весна" /4/. A tavasz és a vihar párhuzamos fogalmakká válnak: mindkettőnek a zsongása, örök változása kap hangsúlyt; s azáltal, hogy összekapcsolódnak, ellentétes sajátosságaik is ki-domborodnak: sötétség – világosság, pusztulás – születés, harc – béke.

A második versben a tél-tavasz mellett az éj-hajnal pár szerepel. Itt is a kettő közötti pillanatot kell elkapni, s ez a hajnalpír megjelenése az ég alján. Régi kép tűnik fel: a "Прекрасная дама"-versek "София"-jára ismerhetünk benne, az égi tűzre.

A tavasz-tél szimbólum a harmadik versben tovább táguul, itt is reggel-este képben: a "золотокудрий и счастливый демон", a reggel gyöngyházfényű démonja átszövő-

dik az éjszaka sötétjével. Ebben a versben tágu ki legjobban ez a szimbólumvonulat, itt a legszemléletesebb a két világ, az éj és a reggel összefonódásából keletkezett alak: a szépségen átütőköznék az éjszaka undok formái, színei és alakzatai: az égi alak a sötét, materiális világ képeit rejti. A vihar az ő képéhez is kapcsolódik: "голос — рокотом забытых бурь" /3/. A sor két szempontból is fontos: egyrészt a vihar mint dallam, zene jelenik meg, másrészt a jelenés hangja múltbeli viharok felidéződése. Ez a sor a ciklus nyolcadik versének kezdősorát vetíti előre: "Ты — как отзвук забытого гимна". Mindez, valamint a harmadik és hetedik vers szoros párhuzama alapján a démon képét, a víziót Carmen előrevetítődésének tekinthetjük. Mindketten az éj és a nappal határán jelennek meg, mindketten természetfeletti erőt képviselnek, s végül mindkettőjük haja vörös /a vörös szín később éppen Carmen személyén keresztül kap fontos szerepet a ciklusban/. S ahogy a démon is angyalból válik démonná egy lelepleződés által, sejthetjük, hogy Carmen megjelenése sem váratlan a Blok-életműben. A "царица блаженных времен" /8/ s a többi nőalak nem csupán megelőzi Carmen megjelenését, hanem anyagául szolgál; Carmen kibújik belőlük, belőlük alakul át egy lelepleződésen keresztül. Carmen nem más, csupán megváltozott. Az, akiről kiderül, hogy nem olyan, mint annak idején a "Прекрасная дама" átváltozása a "Снежная маска" nőalakjába: "так этот лик сквозит порой ужасным, а золото кудрей — червонно красным" /3/: átváltozás — vagy inkább feltárulkozás.

Ez a feltárási, felismerési folyamat azonban nem a reális, józan, ébrenléti világban megy végbe. A költővel együtt beléptünk egy álomba: az ő megjelenését megelőző feszült csend után "в сонный входит вихрь сметенная душа" /2/. Az álomba való belépés más lelkiállapotot is ered-

ményez. A következő sor /"Что месяца нежней..." / már ebből az emelkedett állapotból értékeli az előző versszakban leírt képet. Így jelenik meg a harmadik vers víziója, a démon is.

Az álom Bloknál kulcsszimbólum. Nem csupán ebben a ciklusban van nagy szerepe: Blok szinte teljes eddigi költészete meghatározható vízióként. Az álom a misztikus megismerés útja – akár fölfelé, akár lefelé tör a lélek. Egy, a földin túlira érzékeny állapot, ahol a világ magasabb szférája megfogható: extázis.

A ciklus minden további verse ebben az álomban fröddött, mely egyszerre öntudatlan /сметенная душа; 2/ és mindenre érzékeny; s magasabb szintű tudást ad: "Знай про себя, молчи, друзьям не говори". Az álomlátás többféle módon valósulhat meg – a negyedik versben majd az irodalmi élménnyel kapcsolódik össze: "я отвожу глаза от книги" /4/.

Az első három vers csupán természeti képekkel utal Carmen alakjára, de hogy valójában róla van szó, csak a későbbi versekből nyomozható ki. Hangulatot, sejtéseket mondanak el, felvázolódik az a folyamat, amelyből Carmen figurája megszületik; a hamarosan megjelenő nőalak hátterét igyekeznek érzékeltetni. Így, mire ő is megjelenik, már sokat tudunk róla, hiszen végigkövettük szimbólummá válásának kezdeti lépcsőfokait.

A negyedik versben ő maga is előlép – irodalmi élményként. A költő gondol rá. Eleinte világos: ő Carmen, a fiú Jose. De hamarosan minden határ elmosódik. A költő belép a másik világba – Jose már nincs sehol, de ott van a költő, az ő szemébe tekint Carmen: "и я забыл все дни, все ночи, и сердце захлестнула кровь". Ez már igazán, bevallottan Carmen világa, bár annak még csak a felszíne. Az első versben ígért vihar kitört, s az ihletett

várakozással teli csend állapotából a költő átmenet nélkül feszült, felkokozott érzelmi állapotba kerül. Önkéntelenül belép a könyv világába, az álom világába. Ide belépni szentségtörés, ugyanis innen nincs visszatérés. Ezért hangzik fel a dal: "ценою жизни ты мне заплатишь за любовь" /4/. Ez kultikus hely, olyan világokba való behatolás, amely nem halandóhoz méretett: a túlvilági titkok világa. A szenvedély az, ami az önkívületet okozza, s a szenvedély az, amiről a dal szól. A dal szó szerint idéződik a negyedik versben, ami természetfeletti ereje mellett is konkrétá teszi az élményt.

Carmen világának lényege így már a negyedik versben kitapintható. A szenvedély fogalma később kitágul, és sajátos, bloki jelentést kap. Szorosan összefügg a szenvedély fogalmával az irodalom világába való belépés, ill. a dal, a zene.

A zene Bloknál szimbólum, egyike a legfontosabbaknak, s egész költői életútját végigkíséri, de nem mindenütt szerepel azonos hangsúllyal. A szintézis korában, azaz a harmadik kötetben előtérbe kerül, s a Carmen ciklusban különös hangsúlyt kap. A versek a zenéről szólnak, s maga a nyelv is tökéletesen simul ehhez: a ciklus összes versére jellemző a tökéletes ritmus, ami leggyakrabban jambikus sorokból áll össze, s a tisztán csengő rímek, melyek sok esetben szemantikailag is összetartozó szavakat kötnek össze. A sorok hangzása, a hangok megválogatása segítik a bennük rejlő tartalom színezését, és belső rímek teszik a verseket zenélő szövethez hasonlóvá. A ciklus legdallamosabb sora: "синий, синий, певучий, певучий" /8/ például a carmeni paradicsom leírásában hangsúlyos helyet kap.

A zene a ciklus felépítésének is vezérmotívuma: "музыка - это текучесть". S végül a zene, a hallható zene

- s így a dal is - csak megnyilvánulása egy ideális, transzcendens "zenének", a Harmóniának, a világ mélysegességének. Ezt nevezi Blok a Zene Szellemének. A földi zene a világ harmóniájának az anyagi világban való megtestesülése - művészet, emberi teremtés eredménye. Annak köszönhető, hogy a művész kinyilatkoztatás útján "fogja" a földöntúli világ kisugárzásait. A költészet ugyanilyen belelátás rögzítése; teremtés, de nem öncélú teremtés, hanem ennek a harmóniának megragadására való kísérlet - vagy a megragadásra való képtelenség kínja. Így a költészet párhuzamba állítható a zenével.

A költészet a költő személyén keresztül jelenik meg, a zene viszont az énekesnő, Carmen körébe tartozik, s kapcsolatba lép vele mint szimbólummal, átszövi a Carmen-kép összes szintjét. Így jön létre a zsongó tavasz, az olvadó jég csobogó patakja /"и таянье и пенье"; 6/, a "певучая гроза", s az ötödik versben Carmen teste dalol: "стан ее певучий".

Az ötödik vers szorosan kapcsolódik a negyedikhez: Jose alakja s Carmenhez fűződő viszonya van a középpontban. Csendes, titkolt vonzódás ez. Jose nem vesz részt Carmen mulatásában, nem énekel vele, csak nézi vágyódva az árnyékból, hallgatja a zenét és álmodik: "и видит творческие сны" /5/. A határ a költő és Jose között most már véglegesen elmosódott, s ugyanakkor a költő furcsa, kettős pozíciót vett föl. Egyszerre létezik a versen kívül mint a vers írója és a történetek tanúja, és a versen belül - a vers hőseként, Joseval azonosulva. Ezért, amikor a versbeli alak a gyönyörű, viharos, táncoló figurát nézi, "вспоминает дни весны", azaz saját költői múltjába merül. Hogy a költő kívülről látja önmagát, eszünkbe juttatja, hogy még mindig nem léptünk ki az előző versben megkezdett álomból, mely az irodalmi élményben szövődik.

S eszünkbe juttatja azt a másik, előző álmot, amely még sokkal halványabb körvonalakkal rajzolódott ki, s amelybe a második versszak negyedik sorában léptünk. A két álom más-más szinten valósul meg, de lényegük – az elragadtatott állapotba kerülés, az ötödik versben az ihletett alkotás – azonos. Azonban az események más szinten mennek végbe itt. Ez már emberi világ, s bár ott a természet erői nagyobb erővel söpörnek el – itt minden részletesebb, finomabb, s korántsem olyan egyértelmű, homogén és egyszerű. Itt emberi érzelmek jelennek meg, emberi viszonyok, amelyek az ellentétek szövedékeiből állnak össze. Carmen is emberi alakban jelenik meg, s kapcsolat fejlődik közte és a költő között. Nem harmónikus kapcsolat: "сердитый взор", "вызов", "презрение" /6/. Carmen kizök kent szerepéből, nem teszi, amit tennie kellene, amit tenni akar. Két helyszínen folynak az események: itt – a költő és Carmen zaklatott kapcsolata; ott – a színpad, ahol Őneki ott kellene lennie, de most más van a helyében, és ez mérhetetlenül fáj neki. Carment itt kibillent állapotban látjuk. Az ő természetes közege a dal, a tánc, a színpad és a szenvedélyek. Ilyen környezetben ő harmónikus, szép. Kibillent állapotában szintén szenvedélyek uralják, de egészen másfajta: gyűlölet, büszkeség, bosszúság. A költőt azonban így is megigézi, mivel látja benne a régi harmóniát, ami egyszerre vonzza is, meg taszítja is: "и песня ваших нервных плеч

Уже до ужаса знакома

И сердцу суждено беречь

Как память одной отчизне" /6/.

Szereti és értékesnek tartja a régi harmóniát, a "Прекрасная дама" egyenletes sugárzását, de gyönyörködik a szenvedélyekkel teli új alakban is. A "Прекрасная дама" alakja rávetítődik Carmenre. Tőle is harmóniát, zenét vár a

költő, de egészen másfajta – a szenvedélyek lobogásának lángjait, mindenféle szenvedélyt a tánctól a haragon át a testi szerelem lázáig: "и целую тебя я в плеча" /7/.

Carmen megjelenése konkrét emberi alakban nem ér minket meglepetésként. Az első utalás az ő fizikai létére a második versben található: az ő ablaka, amelyen tükröződik a hajnal fénye, majd a negyedik vers irodalmi alakja. Ugyanakkor Carmen az első három versben a természet életének metaforájában lép elő, s elválaszthatatlan, s szinte materiális kapcsolata egy furcsa, titokzatos, pogány természetvallás képeit vetíti előre.

A hetedik vers – asszociációsorok egy-egy tárgyra. Emlékként bomlik ki a lírai én és Carmen kapcsolata: titokzatos, homályos utalásokkal teli sorok. De – bármilyen szenvedélyes is – kiérezhető mögülük valami mély szomorúság: a szertartás végzése közben hangzik el e sor: "И чего-то нам светлого жаль" /7/. A költő mintha egy elhagyott tiszta értéket siratna. Ugyanez a fájdalmas hang csendül fel a negyedik versben: "смывая память об отчизне". Ezek mögött a sorok mögött mély fájdalommal vegyes boldogság áll: átadni magunkat az újnak, s megválni a régitől, az ismerttől, a szeretettől. Ugyanakkor az új fenyegető, ismeretlen, félelmetes – de a szenvedély csábít. Az ott-hagyott értékek /"светлое"/ a keresztény szertartás elemei, egy keresztény alapokra épült kultúra, a nyugodt "Прекрасная дама" világa, a haza. A költőnek nehéz tőlük megválni. Ami jön: "иная отчизна" /6/ – cigánylány: ott-hontalanság, bolyongás, vadság, szenvedélyek, egy soha nem próbált világ. S hőse, Carmen, ennek a világnak a szülötte: a pogány, az idegen, a senkire sem hasonlító. Carmen a szenvedélyekből született, a természetvallás központi alakja, istennője – mint a harmadik és hetedik vers párhuzamából kideríthető: a vörös hajú démon, aki

a nappal és az éj határán áll. Ugyanakkor Carmen nem csupán kintről jövő jelenség: maga a költő szövi össze sok régi képből. A régi asszonyok elemei élednek újjá benne, s kapnak egy új, eddig még nem látott formát. Vörös hajú démon vörös rózsával.

Blok a színeket is szimbólumként kezeli. A "Carmen" ciklus színei: kék, zöld, zöldeskék, fehér, fekete, s elsősorban a vörös. A háttérszínnek – kék, zöld, fehér – a természet színei: az óceáné, az égé, az égen megjelenő zöldes derengése, a tavaszé, a hóé. A vörös azonban szinte minden versben előfordul. Carmen neve vöröset is jelent, s a szín a ciklusban az ő alakjához kötődik. A legelső vers vöröse vér: az izgalomtól az archa szökő. Majd a hajnal színe lesz; a reggeldémon vörösre váló fűrtjei, később Carmen fűrtjei: "рыжая ночь твоих кос" /7/, a hetedik vers vörös rózsái, s később majd a tűzé: Carmen alakja a láng, az ő arca, az ő teste. Ő maga ég, izzik. S mint ahogy a második versben égi pirként jelenik meg, a tizedikben szintén: itt már a kozmikus szférán átsuhanó lángalak visszfénye a mi egünk vöröse. A vörös tehát a Carmen-kép minden szintjén megjelenik: így hangsúlyozza a költő a lényegi azonosságot a különböző alakokban. A kék akár ég, akár tenger formájában kapcsolatba kerül a vörössel. A kék a "Прекрасная дама" színe: a tiszta, a szellemi. Ez a szín jellemzi a nyolcadik versben Carmen világát, a paradicsomot. A fehér ugyanakkor a "Снежная маска"-ra utal. A vörös a ciklusban mindent magához kötő, magába olvasztó szín, amely az élet minden szférájában igyekszik szétterülni, míg a fekete, a költő színe, egy zárt pont.

A nyolcadik verstől újabb lépés történik Carmen át-lényegítésére. Innen már nem csupán nő, akiről titkok szólnak, nő, akiről versek szólnak, nő, akinek zene szól,

akinél rabságban van a szív, aki elvarázsol. Itt már ő maga a Titok, a Vers, a Zene, a Rabság, a Varázslat. Titkos kapun léptünk be most. Ezt a kaput már láttuk korábban is, és ennek a kapunak két elődjén, a külső kapukon már beléptünk. Ez a közeledés azonban már nem a természet nyelvén, nem az emberi kapcsolatok és érzelmek nyelvén van megírva, hanem olyan nyelven, amely nem igyekszik egybefüggő külső réteget, mázt adni a gondolatoknak, hanem egy-egy képpel magát a mezíttelen gondolatot írja le. A nyolcadik vers hirtelen szakadék, amelynek mélyén megláthatjuk őt úgy, ahogy a költő elképzei.

"Ты — как отзвук забытого гимна" — minden szó hangsúlyos. Carment a lélek mélyén megbúvó himnuszhoz hasonlíttja a költő. Ő az, aki ezt a himnuszt, az ősi, az egykori harmónia visszhangját felébreszti a szívében, ő, akinek hangja elfelejtett viharok dörgése /3/, aki a valahai tavaszt idézi a költő szívében /5/. Emlékrétegek egymásra rakódása. S ez a kusza, többszintű emlékvilág álomban jelenik meg. Újra beléptünk egy álmovilágba /"Приснился мне сон о тебе"/, mint a ciklus két előző szintjén már megtettük. Az álom a vers kulcsmotívuma. Az egész költemény nem más, mint egy álom-út bejárása, az álom különböző szintjein való körülszemlélődés, behatolás egyre mélyebb, egyre rejtettebb, egyre titokzatosabb üregekbe.

Az álomlátás állapota, mint már láttuk, a titkok világának kinyílása az ihletett lélek előtt. Élő ember ide nem jut be, innen már nincs visszatérés: "Ценою жизни Ты мне заплатишь за любовь" /4/, "непробудные, дикие сны" /8/. A költő álmában tehát ő jelenik meg. Carmen alakjával összefonódik a vadság /"одичалая прелесть"/, nyugtalanság, egy nem-égi világ az égi szépséggel, s emlékeztet a saját világából kikökönt Carmen vad haragjára. Ezt csak tovább fokozza a negyedik versszak leírása. Itt Carmen tekergő

kígyóhoz hasonló: a pokol és menny képei összekeverednek. Ez a Carmen már egészen más, mint akit eddig láttunk. Egy átlényegült női figura. Testtelen szimbólum. Magába sűríti Blok minden eddigi nőalakját. A tavasz, a zene, a szépség, a boldog időkre való visszaemlékezés: a "Прекрасная дама"-t a vadság, a kígyó a "Снежная маска" havas asszonyát, a részeg állapot a "Незнакомка"-t idézi. Az asszonyok képe végleg eggyé olvad. Ugyanakkor ebben az ötvözetben minden eddigi érték új helyet kap, és a keletkezett figura így teljesen más is – az "иная отчизна" szabad, független cigánylánya.

A vers azonban folytatódik: Carmen, az immár testtelen szimbólum álmodik. Itt lesünk be a Titok kapuján, megismerjük ennek a furcsa alaknak a világát, akivel a költő eljegyezte magát, bár az ő életét nem élheti: "мечту недоступную мне". Carmen belemerül álmába. A "погруженная" szó azonban közvetlenül ez után a sor után következik: "с головой, утопающей в розах", s ez a mennyei-pokolbeli világhoz a haldoklás motívumát is hozzáadja. A következő sor a fuldoklást az álomba merüléssel köti össze: "«Кармен» ...погруженная...в сон". Carmen álma tehát egy túlvilági álom, egy félig tapasztalatbeli, félig álombeli lény belső világa, a zenén belüli álom és a halálon belüli álom. Olyan világ, ahol kereshetjük a Harmónia titkát, s ugyanakkor egy pokolbeli világ is.

S valóban, az utolsó két versszak képei pont ezekből az elemekből állnak össze: tökéletes, égi harmónia /"блаженный, как рай"/, amely ráadásul teli van érzelmi töltéssel /"любимый, родимый"/, ugyanakkor élettelen /"бездыханна"/, sőt emberi szemmel kegyetlen /"день жгучий"/. Ez a világ egyszerre néma és zenélő, de a paradicsom mozdulatlanságában felhangzó dal már nem a régi himnusz. Maga Carmen éneklí, sőt Carmen maga válik a dallá. Nevének

másik jelentése: ének, dal. Carmen dala már más, mint a himnusz, amelyet az első versszakban hozott fel a költő emlékezetéből: "дивный и странный". S eddigi sejtéseink a vers utolsó sorában fogalmazódnak meg: "славит бурю цыганских страстей": a paradicsomi világ tehát olyan ideálvilág, ahol szenvedélyek uralkodnak, amelybe az alvilág mindenestül beköltözött. Hogy valóban a "Szentélybe" nyertünk bepillantást, nem kétséges: Blok egész életműve e felé a szintetizált paradicsom felé mutat.

Carmen és a költő kapcsolata szerelem. De egyoldalú szerelem: "я – твой" /9/, "никогда моей не будешь" /10/; a lélek vágyódása az ideálvilág felé, a tűz örült vonzása. A költő, miután belelátott a tűzbe, nem tud szabadulni tőle, s bár tudja, hogy az pokolból szőtt menyország, mást nem tehet, mint ennek elérését tűzi ki célul.

"Пусть эта мысль предстанет строгой,

Простой и белой, как дорога,

Как дальний путь, Кармен" /9/.

A hasonlat, mely a paradicsomról szól, a krisztusi utat juttatja eszünkbe. A kereszténység képei, mint láttuk, a régmúlthoz, a "Прекрасная дама" világához kapcsolódnak, de itt új, más tartalommal telítődnek: "Как мерей, свершу я тебе / за твой огонь" /9/. A régi formák a pogány istennőt szolgálják. Egy különböző – régi és új – természeti elemekből összeötvözött egyéni mitológiát teremt a költő, amelynek főszereplője most maga a Szerelem, a Szenevedély. A neki kijáró áldozat pedig nem más, mint a dal – a költő általa, érte válik költővé, csak ebben a viszonyban maradhat az. Carmen figurája már itt is alakul, változik. A tizedik versben már kozmikus alakként pillantjuk meg. Újra az itt és ott kérdése jön elő. Az itt a költő világa, az ott az ő világa: "дикий сплав миров, где часть

души вселенской / Рыдает, исходя гармонией светил". A "világlélek része", a Szófia szolovjovi fogalom, az isteni lélek, aki a mi világunk és Isten tökéletes lénye között az összekötő szeretet – Прекрасная дама". Ő, a boldog, nyugodt, fényességes zokog, s könnyei mint megannyi világ peregnek a semmibe. Alkot – bár öntudatlanul –, s fájdalma árán világokat hoz létre, akár a költő.

Carmen már eddig is mint a versek fő alakja jelent meg. A ciklus végére maga a cél lett: az ő megközelítése a költészet; ugyanakkor ő is művész, alkotó: énekesnő – s már láttuk, hogy Blok számára a legtökéletesebb művészet a zene.

A "Carmen" ciklusban a költészethez, a művészethez a költő a szenvedélyen keresztül, hihetetlen mértékű felfokozások és egyre magasabb szintekre emelkedések által jut el. A szenvedély végső képe, az egyetemes szférába kivetített tiszta szellemalak már maga a Művészet Szelleme, akit Blok egész költészetén keresztül igyekezett megközelíteni.

A költő öntudatlanul indult el a cél felé a szenvedély erős vonzásában, elragadtatódott általa, majd felvállalja a költőiséget: "Вот почему я – твой поклонник и поэт!" /10/. Felvállalja, hisz mást nem tehet, ugyanakkor ezt a legnagyobb boldogsággal teszi. A szenvedély boldogsága ez – s a szenvedély kínja. Az ő közelében lenni fájdalmas, de a legnagyobb öröm is egyben, s olyan pecsétet nyom a költőre, amit már nem lehet levetni /"непробудные сны"/ 8/. Aki az ő közelében van, azt ő már megfertőzte, magáévá tette, magához gyúrta, hogy most már csakis őrá hasonlítson.

Carmen – az ideál képe, akihez a szigorú, tiszta út vezet – a tizedik versben kozmikus szinten jelenik meg. Otthonát, a vad szenvedélyektől remegő, zenélő, kietlen

paradicsomot már megismertük. A ciklus utolsó két versszakában Ő lép elénk. Már levetette a földi nő képét. Öntörvényszerű, önmagával törődő, démonikus szellem, egy egyoldalú, őrjítő szerelem hőse. Az utolsó két versszak rettenetes erővel foglalja magába a költő gondolatait, érzelmeit. Végsőkig leegyszerűsített nyelv: itt már nincs mit kibogozni, felbontani, megfejteni. Tiszta, egyszerű, szigorú szavak, s mindegyikben a megtett út fáradtsága, szépsége és kínja cseng.

Puskás Melinda:

O. E. Mandelstam "1924 január 1."
című versének értelmezése

A kortársi azonosulás – ami művészi szempontból a korhoz fűződő ambivalens viszony – fogalmazódik meg Mandelstam "1924 január 1." című versében. Műfaját tekintve az óda és elégia sajátos ötvözete; Tomasevszkij "hibrid elégiaként" határozta meg a verset műfaját illetően, mivel témájában sajátosan ódai jellegű, ugyanakkor az elégikus hangvétel is jellemzi. Igaz ugyan, hogy a modern költészet szóhasználatában az óda kategóriája csak stilisztikai érvénnyel bír, s így jelentése körülbelül az "ódai" lehetne, mely az adott költemény patetikus, eszményhez közelítő hangütését jelzi. Mandelstam azonban törekszik a műfaj tárgyiasságának megelevenítésére.

Az ódák mint alkalmi költemények általában nagy történelmi események, évfordulók vagy ünnepek ürügyén szólanak meg, illetve általános emberi érzéseket, erkölcsi princípiumokat tartalmaznak témáikban. Az ódában a költő barátokhoz, közösségekhez vagy nagy történelmi személyiségekhez fordul, így személyes érzelmei és reflexiói is megfogalmazódnak. A klasszicista műfaji hierarchiában az óda funkciója a dicsőítés, lojalitás kifejezése. Mindezek a műfaji-tartalmi jellegzetességek sajátosan elevenednek meg Mandelstam alábbiakban értelmezendő versében.

Alkalmi a költemény abban az értelemben, hogy az új esztendő ünnepe ihlette a költőt a vers megírására. Ennek ürügyén verse tárgyának kereteit kitágítja: az idő, az évszázad, saját és értelmetlen korának ellentmondásai kapnak benne hangot. A lojalitás pedig sajátosan a plebejusság, a mandelstami "negyedik rend", illetve az értelmetlenség elfogadásának irányában fejeződik ki.

Az ódában a költő közvetlenül szólal meg, az alanyiság, a szubjektivizáltság foka erőteljes. Versünkben a személyes, közvetlen megnyilatkozás helyett a lírai én közvetlenségének hiánya, a megnyilatkozás alanyának elidegenített jellege ragadható meg. Az irodalmi hagyományban az óda mint klasszikus műfaj még alkalmas egy értelmes világrend értékeinek megfogalmazására és a személyesség kifejezésére. Mandelstamnál viszont e hagyomány fellelevenítése mégis ellentmondásossá válik, mert sajátos módon egy objektív, személytelen költői világot fokoz fel a műben. S bár az alkotó rejtve előttünk, a költői-lírai én rejtőzködik a versben – a személyes, az alkotói momentum és a lírai attitűd mélyen áthatja a szöveget.

Mandelstamnál a "Камень" és a "Tristia" ciklusokban az Idő mint egységes, szinkronikus kultúrtörténeti aktus, esemény ölt testet. Benne a kultúra folytonos s elválaszthatatlan a történelemtől. A kultúra áramában a valóság káosza legyőzhető, a dolgok áttelelkesülnek, az ember megszólítható és a személyes kifejezhető. A halottnak vélt tárgy intellektuális úton megeleveníthető, elveszettnek hitt érzékisége, valódisága újra feltámad.

1923-tól datált verseiben azonban az Idő, a történelem /s vele összefüggésben a kultúra/ újabb szempontú értelmezése jelenik meg sajátosan összekapcsolódva prózai műveivel. Az Idő nemcsak filozófiai fogalmat és kultúrtörténeti jelentést, hanem az évszázad és jelenkor, illetve a tragikussá váló személyes és közösségi sors jelentéseit is magában hordozza.

A most értelmezendő vers témájában szorosan összekapcsolódik Mandelstam "Bek" című művével. A vers két alapvető szópillére a "bek" és "зверь" szavak. A költemény egy kifejtett metaforára épül, melyben a múlt évszázadot vadállathoz hasonlítja. E biologizált képpel,

az artikulátlanság sajátos megfogalmazásával a 19. század szellemének hamis tekintélyét fejezi ki. A vers a 19. század haláláról szól; a 19. és 20. század közötti szakadékot, a 20. század gyökértelenségét, azaz a folytonosság hiányát, a két évszázad gerincének összeilleszthetelenségét, e korok pusztulásra ítéltségét s a jelenkori kollektív létezés tragikumát fejezi ki. Mindezek a gondolatok mintegy "drámai konfliktusként" jelentkeznek az "1924 január 1." című versben: a század gyermeke a 19. század foglyaként s beteg fiaként a 20. század üres, pusztta Moszkvájában keresi helyét, otthonát. A vers egyrészt a múlt elpusztulásáról, ennek szükségszerűségéről szól, arról a 19. századról, mely mégis "él" a 20. században – a 20. században – a "régi" értelmiség tudatában. De a 20. század is sajátos "szereplője" a versnek, mely szintén végzetet hordozó hatalom, melyhez azonban a költőt esküje /a korhoz való hűség, a kortársi sors vállalása/ fűzi. Mandelstam sajátos módon utal versében a 18-19. századi orosz irodalom egyes hagyományaira: az évszázad, a kortársi sors, a plebejus kisember, a lojalitás és az elveszett nemzedék problémájára. De Mandelstam nem világnézetet, csak töredékeket vesz át e hagyományokból, melyek újraértelmeződnek a vers szövegében.

Az első versszak két legfontosabb szópillére a "время" és "бек" szavak. Az egyébként is több jelentést hordozó szavakkal Mandelstam szemantikai-grammatikai játékba kezd. E szójátékban nem egyszerűen a távoli jelentésű, de hanghatásukat tekintve egymáshoz közel álló szavak véletlen vagy értelmetlen összekapcsolásáról van szó. Ilyen játék, melynek funkciója a versben egy sajátos elidegenítés, jelentkezik más 1921-1925 között írt költeményben is:

"Холодок щечочет тема

И нельзя признаться вдруг, –

И меня срезает время
Как скосило твой каблук".

"... И вершина колобродит,
Обреченная на сруб".

/Холодок щекочет темя.../

"Снова в жертву, как ягненка,
Темя жизни принесли".

/Бек/

Az általunk vizsgált versben a szójáték az Idő, illetve az Évszázad antropomorfizált, elidegenített és groteszk képének megrajzolására szolgál, mely a pusztulást, elmúlást, értékvesztést, és értelmetlenség mozzanatait is magában foglalja. A "Бек" című versből idézett sorok, azaz az áldozati szertartás pedig utal a káoszra, illetve az onnan való kiemelést, egy új teremtés ismétlésének gesztusára. A kigyógyítás is mint rítus, tehát mint személtelen teremtés /így mint maga a kultúra/, sajátos gesztusként jelentkezik versünkben: az elgyötört idő, a kor fejének megcsókolása, az évszázad beteg szemhéjainak felnyitása – ezek az aktusok itt groteszk módon hordozzák egy ilyen "rituális" teremtés jelentését. A teremtés, a gyógyítás aktusa az idő, az évszázad, illetve a "19. század" felé irányul. Sajátos ellentmondás rejtőzik itt, ha összevetjük azt a vers címének jelentésével, mely egy új esztendő, új időszak köszöntését és ünnepét célozza meg a hagyományok és az óda műfaji-tartalmi vonatkozásai szerint is. Az új év ünnepe ugyanis a teremtés első napjával esik egybe a kalendáriumok liturgiájában. Az év kozmikus ideje ez, melyet az "istenek művei szentelnek meg". A mitologikus gondolkodás szerint ezért ismétlik meg minden év kezdetén a kozmogóniát. Tehát újból elkezd-

dik, újjáélesztik. /A szertartás, a rítus célja eredetileg az isteni minták utánzása, a szentség utáni vágy, a létből való "részesedés"/. E "teremtés" azért fontos, mert mindenfajta alkotás, építés mintájának felel meg. Az újabb korok társadalmában az ember egyre inkább eltávolodott a hagyományos vallás e "mintáitól". Az istenek már nem a kozmikus rítus révén érhetők el. A transzcendencia hiányának tudatában a vallási tartalmában kiüresedett ismétlés szükségszerűen pesszimista létszemlélethez vezet. Az idő deszakralizálódik, egy rövid időköznek mutatkozik, mely feltartóztathatatlanul a halálhoz vezet. Versünkben az évszázad kigyógyításának, újjáélesztésének aktusa éppen az idő deszakralizált volta miatt groteszk. Az idő elveszítette hagyományos értelmét, s már nem üdvtörténeti időfelfogásról van szó, mert a megváltás hiányzik a tradicionális világból. A vers éppen a beteg, fáradt 19. század kigyógyíthatatlanságáról, eljövendő haláláról szól. S nem egyszerűen egy új év, hanem egy új évszázad lép majd a régi helyébe, mely már nélkülözi a "mintát", gyökértelenül teremődik újjá.

A versben a megszemélyesített, antropomorfizált idő és annak masculin volta külön jelentéssel bír, mely visszanyúlik a középkorban kialakult Idő-Atya elképzeléséhez. A görög nyelv Khronosz /Idő/ kifejezése nagyon hasonló volt Krónosznak /a római Saturnusnak/, az istenek legerősebb és legfélelmetesebbjeinek nevéhez. A középkorban Khronoszt és Krónoszt azonosnak tekintették. Az i. sz. 4-5. századból a görög mítikus neve, mely szerint Krónosz felfalta saját gyermekeit, azt jelentette, hogy az Idő felfal mindent, amit megteremtett. A reneszánszban pedig az Idő már konkrét vészjósló erő volt. Az Idő-Atya megelőző korszakokban egyetemes és könyörtelen erőként jelentkezett, a teremtés és rombolás ciklusán keresztül jelentette a kozmikus folytonosságot. A római

mitológia szerint pedig Saturnus /a görög gyermekfaló Krónosz/ tanította az embereket a földművelésre. Eredetileg az új élet sarjadásának istenét tisztelték benne. Ilyen értelemben az első versszak "пшеничный сугоб" szókapcsolatában a búza /"пшеница"/ utalhat Krónosz-Szaturusz mitológiai eredetű pozitív funkciójára, azaz az új élet, a magvetés, a teremtés jelképét foglalja magába. A búza, a gabona emellett utalhat a kenyérre, köznapiságra, melegségre, mely szintén pozitív értékeket tartalmaz, s ilyen értelemben kapcsolódhat az Idő, illetve mindenfajta teremtés mozzanatához. Ám a búza és hóbucka sajátos asszociációja az előbbi jelentést ambivalenssé teszi. A hóbucka ugyan védheti a gabonát, de a hidegben a búza nem terem. Egymást kioltó értékek ezek, értelmet a búza-hóbucka asszociációja nem hordoz. Az értelmetlenség e sajátos megnevezésének mint költői aktusnak mégis melegsége van Mandelstamnál. E groteszk kép megint csak elidegenít, elszemélytelenít, de ezzel együtt a játék minőségét is tartalmazza, amely ezáltal melegséget is kölcsönöz a furcsa asszociációnak.

A fentebb említett ikonográfiai és mitológiai utalások sajátosan tükröződnek a versben. A megszemélyesített Idő illetve évszázad képe visszanyúlik tehát a régebbi korok ábrázolási hagyományaihoz, de Mandelstam versének világában mindez elformátlanítva és groteszken jelenik meg.

A halódó évszázad, az Idő mint gyógyíthatatlan, mint az értelmes "újra-teremtődés" aktusára képtelen "erő" elmentmondásba kerül így a vers "eredeti" szándékával, mely az új esztendő /azaz egy új világépítés, újabb teljességre törekvés, értelmet hordozó teremtés/ ünnepét és örömét fejezné ki. Egyre világosabbá válik, hogy az értelmetlenség ünnepét énekli meg a költő, hiszen a leroskad, el-

aludt idő képe /"спать ложилось время"/ annak megszűnését jelenti, így az időtlenség, s ezen keresztül a kultúra, a humánus értékek megsemmisülésének, feledésbe merülésének katasztrofikus élményét sejteti.

Az évszázad fájó, beteg szemei – mint álmos almák – hasonlat további asszociációkhoz vezethet el bennünket. Mint "országalma" magának az idő romboló hatalmának ábrázolására szolgálhat /összekapcsolódva a "век-властелин" képével/. Ez megjelenik más Mandelstam versben is: "Державным яблоком катающиеся годы". Az alma szimbolizálhatja ugyanakkor a bűnbeesést, az eredeti bűnben közös sorsot hordozó emberiséget is, s megelőlegezi az árulás és eskü későbbiekben realizálódó témáját. S ki az, ki a gyógyító aktussal próbálkozik, ki megcsókolja elgyötört fejét a kornak? Az aktus, a "szertartás" végrehajtója: a század beteg gyermeke elidegenített képbe burkoltan jelenik meg. E motívum lermontovi allúzió, s itt konkrétan Lermontov "Дума" című versére lehet utalni, melyben a 19. századi költő szemrehányást tesz nemzedékének közömbössége miatt. Ami Lermontovot és Mandelstamot e vers kapcsán összeköti, hogy Lermontov a század, illetve az elveszett nemzedék fiaként értelmezi önmagát, s a lermontovi lírai én a tömegbe, a "mi"-be való beolvadást, abban való feloldódást vállalja magára. Ez a mozzanat jelenik meg Mandelstam versében is, azzal a különbséggel, hogy Mandelstamtól már idegen a lírai én romantikus fel fogása, elidegenítő képek segítségével, deromantizáltan és személytelenül jelentkezik e motívum. /A vers elején a személytelen nyelvtani szerkezetek – кто, кому, то, он – is a személytelenség kifejezőeszközeiként értelmezendők/. Elidegenítő kép a "сыновья нежность" szókapcsolat is: idézi az ikon csókolásának mozzanatát /mint "нежное ушение"/, mely ünnepélyes színt kölcsönöz, s utalhat a Styx "gyöngédségére" is, azaz a halálra, elmúlásra. A

"нежность" szó jelentésére ugyanakkor más versek kontextusából is következtethetünk. E szó szinte mindig öszszefonódik a тяжесть szóval. Legillusztrisabb példa erre a "Сестры тяжесть и нежность..." című verse. E szópár az egymást kioltó értékek telítettségét fejezi ki, s a vers szövegében az eltűnt szépségre, lerombolódott időre, az értékek fokozatos kioltódására, a pusztaságra, pusztulásra – e veszteség súlyára utal. A versszak két utolsó sora Gyerzsavin "A múlandóságra" című versére utal. Így e sorok jellegzetes 18. századi képet idéznek fel, de itt már a süket, megcsalt idők folyóinak ordításáról, fájdalomról ír a költő, melyek ismét az időtlenség, emléknélküliség jelentéseit kölcsönzik. Így az idők zaja a korszak visszhangtalanságára, katasztrofikus káoszára utal, s a "század fiának" felörlő próbálkozására: az idők zajának regisztrálására.

A második versszakban a haldokló évszázad egyre inkább bálványvá, hatalmaskodó nagyúr képévé kristályosodik. A "korkirálynak" fáradt almaszeméi, száraz élettelen agyagszája van, jámboran roskad le fiának /a század gyermekének/ dermedő kezeihez. E kép az évszázad groteszk halállátomását veti fel. Felerősödik a sajátos képzeletjáték: az évszázad bálványszerűsége, elformátlanítása, szinte démonikussá nagyítása az időtlenség és káosz medrében – mintha egy mitoszalkotáshoz hasonló jelenségre utalna a vers világában. A halódó kor mint emlékezetnélküli lény, elveszítve így lényegét, összeesik az anyaggal, s a szellem a forma hiányában a szellemtelenség birodalmává válik. Az anyagelvűség az építés, a formálás, a konstrukció híján szükségszerűen az értelmetlenséghez vezet. Maga a szó is halottá válik vagy elveszik, feloldódik az "agyaglétben" – azaz tudatos értelme /Logos/, a benne "lerakódott történeti-kultúrális jelentés" helyett

marad pusztán a felerősített akusztika, fonetika: az anyag. A teremthő Idő már nem funkcionál. A káosz már nem formálható kozmoszá. A "grammatikai én" megjelenésével a halál kezd személyes jelleget ölteni /innen a hangvéttel is elégikussá válik/, kezdetét veszi a költő és a költői szó témája. A "vézna ének", az ólommal öntött ajkak a dal, a dantei pokoljárás értelmének megszűnését, a kényszerű alkotói hallgatás bekövetkezését sejteti. Az agyagélet, agyagszáj megmerevedik, dalra képtelen. Az ember és a költészet elvesztődik. Mégis – a költészet képviselőtél, hivatásul marad a fájdalmas erőfeszítés a gyógyításra, az évszázad tetszhalálból való feltámasztására és az elvesztett költői szó keresésére. A versszak végén a fájdalom és erőtlenség érzése bontakozik ki.

Már a "Tristia" ciklusban a "cyxocъ" motívuma az életerő elégtelenségét, hanyatlását, a vitális értékek elvesztését fejezte ki: a vér a kifogyhatatlan életerő jelképe volt, a test, az "anyag" összekötőjeként értelmeződött Mandelstammnál. A "Tristia" ciklus néhány versében viszont a vér és a szárazság sajátos asszociációja mint negatív érték, mint értékvesztés jelenik meg. A mésszel mart szív motívuma a most értelmezendő versben hasonló jelentéssel bír, az elapadó életerőt jelenti. A "тpава" motívuma logikusan kapcsolódik az említettekhez. A fű zizegése, sercegése a szárazságra, az előbbiekből következően a halálra utal. Így a "кpовъ" és "тpава" motívumok közös jelentést sűrítenek magukba. Szemantikai összekapcsolódásukat itt is a hangalakok hasonlósága erősíti. Mintha a vér morajlásában oldódónának fel a pozitív vitális és szellemi értékek. Korábban /"Камень" ciklus/ a létezés titka a tenger morajlásában rejtőzött. Most a vér zugásában, a szívdobbanásban "zajlik" a titok. A vért, az életerőt a mész, azaz a szárazság falja fel, apaszt-

ja ki. A "племя чужое" pedig a nyájlétben élő tömegemberekre utal, akik az otthonos világ, az értelmet-értéket hordozó világ elvesztésében sértettek. A fűgyűjtés motívuma is sajátosan jelenti az együttérzés, lelkiesség vállalását a tömeggel, s ezzel előkészíti a kisember-tömegember, illetve plebejus-költő témáját, másrészt utal az alvilágra, az elkerülhetetlen halálra, amely szintén közös osztályrész. Az elveszett szó és hivatás, a kényszerű hallgatás, elnémulás ugyanakkor egyfajta kirekesztettség, kiközösítés jelentését is magában hordozza. Már nem az intellektualitás vágya készítet az erőfeszítésre, hanem a hiány felvállalásának gesztusa. Az erőfeszítés, az érzés mégis jelen van – személytelenül, s így az még tragikusabb.

A tetszhalál állapot a negyedik versszakban fokozatosan erősödik. Rátelepszik, átterjed Moszkvára is. A város megjelenítése a durva, vad jelen felé való közeledést jelzi. Az alvó Moszkva képe, a város letargikus álma a mozdulatlanságot, beledermedést, ürességet, passzivitást és emlékezetnélküliséget jelenti. A haldokló múlt és az üres, vad jelen térben is konkretizálódik. Moszkva képének megjelenítése a régi kultúrával való szakítást mélyíti el. A "buddhista" jelenkori Moszkva személyiségellenes tér: nincs benne értelem, érzelem, mozgás. Passzivitás, a létben való feloldódás uralkodik benne. Ezzel ugyanakkor szemben áll mint egyfajta melegség hordozója az "almaillatú hó" képe. A múlt otthonosságából azonban csak az érzékszervekkel való érzékelhetőség szintjén maradt egy darabka a pillanat erejéig. Mindez az egyén paradox helyzetére utal: otthontalanságban kell élnie neki is, s nincs hová menekülnie korkirálytól. Úgy tűnik, a tiszta lelkiismeret hangja készíti a menekültöt megállásra. A lelkiismeret nem erkölcsi kategória, nem mint fogalom jelenik meg, hanem elidegenítve, képpé, illetve

"anyaggá" változva. A lelkiismeret mintegy tárgyasul, elválík az embertől. Így már nem hordozhatja azt a jelentést, amit elmúlt korok eszmékkal vemhes korszakaiban jelentett. Hó, só, lelkiismeret. A lelkiség személytelen képviselője az artikulálatlan jelen parancsa – banalitássá válik. A só a verejték, könny, szomjúhozás, szenvedés képzetét társítják, s ugyanakkor utalhat az elemi létre, így a romlatlan közösségre, jószándékra, a tiszta plebejus életre. Így utal a só és a lelkiismeret motívumának összekapcsolása az elvesztett személyesség veszteségének fájdalmaira.

A fagy, a hideg, a tél és a sötétség már a huszadik század ismertetőjegyei a mandelstami lírában, melyek egyidejűleg a megsemmisülés és káosz visszatérésének motívumaiként is értelmezhetők. Az ötödik versszakról uralkodó metafora a tél: a hideg világ, hó. Érzékletes, belelegezhető, dermesztő, csikorgó. A tél elvonatkoztatás is: az egész élet kivertsége, az űr hidegének csontig hatoló marása sűrítődik benne össze. A moszkvai téli éjszakában való szánon utazás – mely sajátosan a puskin líra hagyományát idézi meg – mintha egy álombeli száguldássá értelmeződne át. Mintha az idő, a korkirály, a démonikus bálvány elől menekülne az éjszakai utas. A menekülés-motívum újból puskin allúzió: Jevgenyijt idézi fel, a 19. századi kisémbert, aki egyéni sorsa ellen való sikertelen fellázadása után menekül a bálványtól /"Медный всадник"/, azaz korától. Mandelstam versében a század által űzött ember, az űzöttség motívuma már nem individuális érzést, nem is a kozmikus magányérzetet, hanem létállapotot, az egyéni lét örök veszélyeztetettségének érzését jelöli.

A téli éjszakában hirtelen az otthonosság képei – mintha a régi Moszkva barátságos képe, egy letűnt kor mozzanatai jelennének meg: az ereszalj, a seregélydúc a

fészekre, melegségre, otthonra utaló képsor. De ambivalens jelentést hordoznak, mert a jelenkor Moszkvájában már csak a hétköznapi banalitás töredékeiként értékelhetők.

Mandelstam lírai hőse sorkatonaként nevezi meg önmagát. Akiről a költő beszél, az nem kiválasztott. A költőtől távol áll a romantikus pozíció elfogadása. A névtelenséget a költő az individuális személyesség formájává változtatja. Ez ugyanakkor az emberi egyéniség nivellálódásának és az indivídium egzisztenciális magányának kifejezését is magában hordozza.

Utazás közben a lovas egyre csak erőlködik összehúzni magán a lábtakarót, mely melegséget, állandóságot nyújtana, de nem sikerül. Erőfeszítése lehetetlennek bizonyul. A halprém, mely az utas testét takarja, szintén az értelmetlenség jelentését hordozza magában, hisz olyan mint halprém nem létezik, viszont maga a hal utalhat a hallgatásra és a korszak romlottságára. A hurok nem engedelmeskedik az utas kezének, folyton kicsúszik kezéből:

"Не поддается петелька тугая,

Все время валится из рук".

/A "все время" jelentheti azt is, hogy az idő "csúszik ki" a lovas kezéből. Ez újra az erőtlenség, és folytonosság, az időtlenség, az értelem elvesztése miatti félelem és fájdalom kifejeződése./

A következő versszakban további moszkvai képek és hangok elevenednek meg. A város eggyé válik a hideg kopogással, csattogással, dörgéssel, csörömpöléssel. Kemény fagy, vergődő fagyos hal – a lét üres hűvösségére, az elhallgatásra /a szó erejének esélyeiben való kételkedésre/, s ezzel párhuzamosan a vergődő éjszakai utasra utaló képsor. Majd két sajátos frazeologizmus összekap-

csolásával is találkozunk: a "шемякин суд" az igazságtalan bíráskodást, a "по шучьему Емельяну" az értelmetlenséget jelenti. A kemény fagy, a "csukaszigor" testvérisége, itt már nem bír az eszme érvényével. Az eszme: a "szabadság, egyenlőség, testvériség" volt. Tisztelni az eszmét lehet, de a költő lírai hőse az értelmetlenség tiszteletének gesztusát veti Moszkva felé. A testvériség: a tömegléttel való azonosulás, az abban való feloldódás közösségét jelenti. A "братство" fogalma már nem hordoz melegséget – itt már a hidegséggel, személytelenséggel válik egyenlővé. A létében veszélyeztetett, védtelen kisember személytelen lelkiisége, együttérzése nevetségessé, kisszerűvé, banalitássá válik. A tömegben való feloldódás és a korszakkal való azonosulás, a szellemiséget nélkülöző lelkiiség vállalásának gesztusa groteszk módon hordozza magában a "harmónia" megteremtésének feltételét. Azt, hogy az egyén mondjon le nemcsak a mérlegelésről, hanem önmagáról is.

A hetedik versszak újra a régi Moszkva otthonosságát idézi: a pislogó patika málna pirosa /mely szín az életre, pozitív értékekre utal/ azonban feloldódik a hideg fehérségben. Ezzel a képpel végérvényesen lezárulnak a régi Moszkva ha csak töredékesen is, de megjelenő képei. Egyre fokozottabb a közeledés viszont a hűszas évek Moszkvája felé. Az írógép kopogása, csattogása feloldódik a rideg moszkvai éjszakában. Elformátlanodnak a hétköznapi élet prózájának elemét alkotó tárgyak, a szürkeség megteremti a rettenet érzését. A létben való veszélyeztettség témája egyre fokozottabban összekapcsolódik a "szovjet korszakkal".

Sajátos kép és asszociáció a "tejként vakító csillagokra forrt kecske-ég", mely a vers szövegében utal egyrészt a tejútra, a csillagokra, amely Mandelstamnál

mindig valami magasztos, fájdalmat okozó, parancsoló erő, a kaotikus világ-fenyegető fénye. A kecske-ég /небо-козье/ értelmetlenül hangzó szópár, az összetétel második tagja /-козье/ viszont – ismerve ezt más Mandelstam versek kontextusából – a konstrukció hiányára, szervezetlenségére, a káoszra és a létező világ közönyére utal. A csillagok ádáz parancsa arra a felismerésre készítet, hogy a vitális értékekért, a létért kell feladni mindent – a lét viszont már pusztá fiziológia, csupán érzetek halmaza.

A káoszban, értelmetlenségben való feloldódás képeivel kezdődik a nyolcadik versszak. A petróleum keserű füstjében kormolódnak Moszkva utcái, a feketeségben olvad szét a hó, málna, jég. A tehetség elnyeli a fehéret, pirosat – a színeket, melyek szimbolikájuk szerint pozitív értékeket hordoznak /a fehér a tisztaság, a piros az élet színe/. Minden, ami valami kis értéket jelentene – lehámlik és feloldódik a "szovjet szonatinakában". A kopogó szovjet szonáta hideg, harmóniát nélkülöző, mechanikus zene: a kor zenéje a kor hangjaiból – rideg ricsajból, csörömpölésből, Moszkva hangjaiból – tevődik össze.

Mandelstam költői szótárában a madárszimbolika az írással, a nyelvvel kapcsolatos. Az írás eszköze a toll – ez Mandelstamnál szép hasonlatban fogalmazódik meg. A toll a madár testének egy darabkája. E toll sercegése pedig melegséget áraszt, értéket képvisel. Versünkben már az ilyen értelmű írás személyesebb aktusa sincs jelen. Itt csak az írógép kopog hidegen és mechanikusan.

Pusztító korát, az értelmetlenséget mégis vállalja a mandelstami lírai hős: a plebejus hagyományokat őrizni kell. A testvériség visszatér, s vele szorosan összefonódva a hűség, az eskü motívuma is. A lojalitás – tudjuk – itt már nem abszolút kategória. Mi marad akkor? Az értel-

metlenség elfogadása. A plebejus magatartás vállalása, ily módon az erkölcsi személyesség megőrzése gesztusának valójában nincs értelme. Az árulás veszélye már a mindennapi létben benne rejlik. A jelenkor, az éra kész-tet megalkuvásra. Nincs igazi személyes felelősség, mert eszmék sincsenek már. Az erkölcsiség, a hűség motívuma itt nem moralizáló attitűdöt fejeznek ki, hanem a személytelenül kultúrában levést, a tradíció megőrzését.

Az utolsó versszak végén visszatér a betegség és a töredékesség motívuma is. Csukaszálka, csontok, porcok – csak az értelmetlenség, töredékesség kifejezhető, hiszen töredékessé vált a lét, s csontjaiban, porcaiban roskadt össze az Idő, a kor. A vers végén a beteg fiú vérében szétolvadó mézsrög jelzi: a méz, a kiapasztó anyag borít el lassacskán mindent. Test helyett csontok, szó, megnevezés helyett értelmetlen írás, artikulálatlan, együgyű nevetés, összhang helyett – szovjet szonatina. Az alanyiség teljesen feloldódik a "Юродивый" alakjában, az artikulálatlanság vállalásában.

A lírai hős képtelen a személytelen világ dolgaiban való eligazodásra. Az autonómia megteremtésének esélyei kudarcba fulladnak. Az alázat, megbékélés személytelen gesztus, és a világ dologiságának érzete elvezet a személyes veszélyeztetettség kínzó érzéséhez. A személytelen világban és tömegben való feloldódás, az elvesző szubjektivitás jelzi – a világ feltartozhatatlanul sematizálódik, győz a tömeges, az átláthatatlan, melynek nincs szüksége a visszhangra, az emlékezetre.

Hiába a kétségbeesett kapaszkodás az illúziókba – értelmük és megvalósulási lehetőségük megszűnt. Semmilyen voluntarisztikus gesztus sem menthet meg attól, hogy a század ki ne csússzon kezeink közül. Az élet képtelenségeivel való szembenézés kényszere készíteti mégis a köl-

tőt a jelentés nélküli jelen, az időtlenség, az örök jelenidejűség intellektualizálására. Mindez intellektuális kaland, az individuum – a költő idegenségének fikciója.

Esszéiben az építés, a célszerűség, a világméretű otthonosság szimbólumközében veti fel Mandelstam a humanizmus kérdését, és ezen elvek megvalósításával tartja lehetségesnek a katasztrófa elkerülését. E versben a költő – személyes szándék vizsgálatakor a rettegéssel való együttélés, a 20. századi létezés paradoxonjainak felismerése és a velük való szembenézés igénye fogalmazódik meg. Mandelstam humánuma abban rejlik, hogy e paradoxonok ellenére nem mond le az abszurd létezés domesztikálásának igényéről.

Jegyzetek

1. O. Mandelstam: Sztyihotvorenijja, Leningrád, 1973
2. O. Mandelstam: Szobranyije szocsinyenyij v dvuh tomah, tom 2., Inter-Language Literary Associates New York, 1966
3. L. Ginzburg: Poetika aszszociacij, In: L. Ginzburg: O lirike, Leningrád, 1974, 354-397. o.
4. Mircea Eliade: A szent idő és a mítoszok, In: Eliade: A szent és a profán, Európa, Bp., 1987, 61-107. o.
5. Szőke Katalin: Mandelstam és korunk humanizmusa, Napjaink 1985/II. 4. o.
6. Szilárd Léna: Szó és mítosz Mandelstamnál, Filológiai Közlemények 1977/2-3.
7. E. Panofsky: Idő-Atya, In: Az ikonológia elmélete II, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék 1986
8. Omry Ronen: Ship Metaphors in Mandel'stam's Poetry, Jerusalem, 1983

Vida Zsuzsa:

A dialógus problémája Paszternak költészetében

Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy a korai Paszternak /a 20-as évek végéig/ alkotásfilozófiájának központi eleme, a dialógusra való törekvés és annak megvalósítása hogyan változik meg a 40—50-es évekre, beszélhetünk-e még dialógusról, s hogyan függ ez össze a költői én szerepének megváltozásával.

Mit jelent a dialógus, milyen új alkotásfilozófiai elvekre épül a paszternaki költészet? A dialógus alatt nem kommunikációs viszonyt értek, hanem a filozófiai éretelemben vett párbeszédet alkotó objektum és szubjektum között egy olyan kérdés-felelet viszony kialakulását, amikor a kérdés már magában hordja a válasz lehetőségét, sőt annak tartalmát is sejteti, majd a válasz újabb kérdést indukál. Ez olyan végtelen kapcsolatrendszer, ahol a párbeszéd elindulásával az objektum és szubjektum kicserélhetővé válik egymással, tehát az ily módon megvalósuló kapcsolat két szubjektum között jön létre, s szerepükben ekkor már alapvető különbség nincs.

Paszternak korai versei kapcsán egy egész dialógusrendszerről beszélhetünk. Az alapvető párbeszéd a költő által szubjektivizált transzcendens és a szubjektivizált empíria között jön létre. Ennek a kapcsolatnak az a feltétele, hogy a költő előzőleg dialógust alakítson ki mind a transzcendens, mind az empíria szférájával. A kapcsolatnak azért van olyan nagy jelentősége, mert a lét számunkra nem önmagában van, hanem viszonyként kerülünk vele szembe /Martin Buber/. Ennek megnyilvánulási módjaként vagyok én, jelentkezik számomra a másik ember, a világ és az abszolút örök Te. A

szembenállás feszültsége éltet minden viszonyt, találkozást és tapasztalatot. Ilyen egymásköztiség ragadható meg a megvalósult dialógusban, amely tehát két részből tevődik össze: a szubjektum találkozása, kapcsolata az objektummal /én — az viszony/; a szubjektum találkozása, kapcsolata a másik emberrel, a transzcendenssel /én — Te viszony/¹. Ez Paszternak esetében kizárólag ez utóbbival való kapcsolat-teremtést jelent.

A paszternaki világrend tehát hierarchikus felépítésű, a transzcendens és az empíria szférájára tagozódik. A szimbolistákat idézi, de a világ hierarchikus volta csak kiindulási pontul szolgál számára; ez a kettősség éppen a létrejött dialógussal szűnik meg. A paszternaki költészet poszt-szimbolista jellegét mutatja az is, hogy Paszternak számára egészen más tartalma van mind a transzcendens, mind pedig az empíria szférájának, mint ahogyan azt a szimbolisták értelmezték.

A szimbolisták számára a transzcendens az ideák világát jelenti. A szimbolista költő arra törekszik, hogy az empíria kaotikus világából kiemelkedve kapcsolatot teremtsen a transzcendens szférával, ez a törekvés direkt módon nem valósítható meg, csak misztikusan sejthető. A kapcsolatnak misztikus voltából következik, hogy a szimbolista költő törekvéseire, kutatásaira választ nem várhat. Ezzel szemben Paszternak a létet emeli a transzcendens szintjére, őt a lét mozgása érdekli, ami örök önmozgás. Ezzel kell kapcsolatot teremtenie a költőnek, ami azonban semmiképpen nem jelenthet a lét önmozgásába, annak törvényeibe való beavatkozást. A költő ennek mindig alárendeli énjét.

Ez a kapcsolatteremtés a korai Paszternaknál intellektuális úton megy végbe. Ez az intellektualitás a voluntarizmus mozzanatát is magában foglalja, s az intellektualitás túltengése — amely egyben a megismerés abszolutizálását is jelenti — csak a 40-es évekre tűnik el költészetéből.

Ekkor már Paszternak is misztikus élményként éli meg a létet, így költészete teljességében ontologikussá válik. A korai Paszternak esetében az intellektuális út azt a művészi alkotást jelenti, amely a legmagasabb rendű ismeretelméleti tevékenység, s ennek eredményeként a költő a lét önmozgását tudja reprodukálni, azaz így egy szintre kerülhet a léttel. Megvalósul a kétoldalú kapcsolat, amely egyrészt abban áll, hogy a költői énre is visszahat maga a dialógus olyan módon, hogy azt kiszakítja statikus helyzetéből, s a lét önmozgásával párhuzamosan a költői én is alakváltozásokon megy keresztül. Másrészt a költő szubjektívizálja a transzcendens szférát, amely ezzel elveszti transzcendens lényegét. A szimbolizmus után megdőlt a transzcendens garanciákba vetett hit, így a paszternaki költészet is egy bizonyos posztszimbolista utat követ. A lét önmozgásával megteremtett dialógus azt fejezi ki, hogy a költő alkotótársaként léphet fel az alkotó, a lét mellett. A paszternaki költői én azonban — szemben a szimbolista ideállal — nem szakad el az empíria világától, az ő feladata éppen abban áll, hogy különösen művészi képességeinek birtokában hidat verjen a transzcendens szféra és az empíria világa közé olyan módon, hogy környezetét minél nagyobb mértékben szubjektívizálva alkalmassá tegye a lét önmozgásával folytatott dialógusba való bekapcsolódásra. A paszternaki költői én nem telepedik rá a világra, mint az avantgarde költő, aki végletekig lebont, analizál, materializál mindent. Paszternak ennek éppen az ellenkezőjét teszi: "Весь мир вбирает в себя"², mindent magához akar emelni. Ő a világ végső szubjektívizálását tűzte ki célul, hogy aztán ebben az "átlelkesített" világban folytatódva, ezekben a kapcsolatokban feloldódva lelje meg az értelmes létet. Tehát Paszternak nem utasítja el a tapasztalati világot, amely holt, kaotikus formában létezik. A költő feladata az, hogy azt a belőle

származó energiával át-lelkesítve domesztikálja, s itt is elindítson egy mozgássort, amely majd a lét önmozgásával szinkronban működve az organikus egység visszatérését jelenti /"Срень"/.

Ez az át-lelkesítő folyamat az empíria objektumainak életre keltését jelenti, ami maguknak az objektumoknak megnevezésével történik. A megnevezés, a megfelelő szó megtalálásának képessége csak a művész sajátja, tehát ilyen szempontból kiemelt jelentőségű a költői én. Tinyanov éppen ebben a tevékenységben látja Paszternak misszióját. Véleménye szerint Majakovszkij és Hlebnyikov költészete eltávolította a szót attól a dologtól, amit az jelölt, s most Paszternak feladata éppen abban áll, hogy a szó és a megnevezett dolog egységét visszaállítsa, segítsen egymásra találásukban:

"... чтобы слово не висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски"³. S mivel a tapasztalati világ minden objektuma egyenértékű — a szimbolizmus után már nem létezik a banalitás problémája —, ennek köszönhetően az át-lelkesítő folyamat során a legváratlanabb asszociációknak lehetünk tanúi, hiszen Paszternak ott is felfedezni véli az ember képét, ahol az másnak eszébe sem jutott volna. Az esetlegesség azonban sokkal szorosabb kapcsolatot jelent, mint a legszigorúbb logikai kapocs, hiszen a teljes azonosulást jelenti⁴. Ezzel a véletlenszerűséggel magyarázható az is, hogy a metaforák teljesen új alapon szerveződnek. Míg a hagyományos metafora két dolog hasonlóságát megragadva bontakozik ki, addig ebben az esetben a metaforák szomszédsági alapon jönnek létre: "метафора по смежности"⁵, a hasonlító és a hasonlított között képződik egy határtartomány, de a hasonlító és a hasonlított nem mennek át egymásba, csak egyik a másikban tükröződik.

Igy az empíria szubjektivizálódási folyamata kapcsán szintén egy kétoldalú átalakulásnak lehetünk tanúi. A holt objektumok életre keltésével, szubjektivizálásával párhuz-

mosan végbement egy ellentétes tartalmú folyamat is: a költői én, a szubjektum deperszonifikálódott. Az átalakulás során a lírai én eltűnik, elrejtőzik a világban, szerepét átadhatja bármi másnak, ezek lesznek az ő hasonmásai. Ez a szubjektivizált világ egyben személytelen is olyan értelemben, hogy nem egy konkrét lény arcát, vonásait viseli magán, hanem valamilyen transzcendentális szubjektumét — amit Paszternak így nevez: "образ Человека" —, melynek óriási jelentősége van az alkotásban, a művészetben. "Искусство интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, — больше человека. /.../ В искусстве человек смолкает, а заговаривает образ. И оказывается: только образ поспевает за успехами природы"⁶.

A megismerési folyamat, az alkotás közege tehát nem az objektív valóság, hanem egy végsőkéig szubjektivizált világ.

A korai Paszternak hisz saját mindenhatóságában, hisz abban, hogy a világ végsőkéig szubjektivizálható, minden szféra domesztifikálható. A világ szubjektív volta a századelő több filozófiai irányzatának is alaptétele. A neokantiánus marburgi iskola — amellyel a fiatal Paszternak is kapcsolatban állt — és Husserl elmélete is megfosztja a világot objektív lététől, s a tudat alkotásaként fogja fel. Erre utal a husserli terminus: a világ zárójelbe tétele. Ez a tudat azonban nem egy empírikus ember tudata, hanem, Kant fogalmával élve, a transzcendentális szubjektumé. Paszternaknál ilyen értelemben lehet az "образ Человека"-ról beszélni. A transzcendens és az empíria szubjektivizálása, találkozásuk, kapcsolatuk olyan feszültséget hoz létre, amely a korai versekben soha nem oldódik fel. Az így keletkező felfokozott izgalmi állapot teszi lehetővé a vers megszületését, de a verset már nem a költő, hanem a lét írja. A vers születése a lét megnyilvánulásának csodája, s ilyen módon az alkotás öntörvényű, végtelen folyamat.

Paszternak a vers születésének pillanatát próbálja

megragadni, számára ez a legfontosabb. "Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира /.../ на самом деле рассказывают о своем рождение"⁷. A paszternaki "felfokozott izgalmi állapotot", a vers születésének pillanatát szeretném bemutatni a "Душная ночь"⁸ /1919/ c. vers segítségével, amely a "Романовка" ciklus része.

Vihar előtti fülledtség, forróság húzódik végig a vers első két strófáján. A természet lázban ég, sóvárog a megváltást jelentő eső után. E lázas állapotban ragadható meg az a kettősség, amelyben feltárul a mű értelme, mélysége. Itt nem egyszerűen csak a vihar előtti csendről, fülledtségről van szó, a forróság, a láz betegséget is jelent. Már az első versszakban is találunk erre utalást:

"Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,
Железо в тихом порошке".

"Лишь пыль глотала дождь..." — ezt olvasva még csak a természet szomjúsága jut eszünkbe, de a pirulák, a vas — amely szintén gyógyszer a vérszegénység ellen — s végül a por /порошок/ említése már a betegséget idézi. Ez a kettősség legjobban a versszak utolsó szavában érhető tetten, hisz a "порошок" jelentése 'por' és 'por alakban lévő orvosság' is egyben. Ilyen módon a "порошок" szó átmenetet képez a második versszakhoz, amelyet olvasva már semmi kétségünk nincs a betegség felől:

"Селенье не ждало целенья,
Был мак, как обморок, глубок,
И рожь горела в воспаленьи
И в лихорадке бредил бог".

Minden a betegség lázában ég, ez a gyulladásos állapot átfogja nemcsak az empíria világát, de a transzcendens szférát is. Égő vörös szín borít be mindent, a láz rózsái kiültek minden természeti lény arcára. Ez a lázas beteg álla-

pot, a vihar előtti csend, fülledtség a vers születése előtti felfokozott izgalmi állapotot jeleníti meg, azt a pillanatot, amikor az átszubjektivizált empíria és transzcendens egymásba fonódása már megindult, egyetlen lázas remegéssé olvad össze a világmindenség, de a szavak és tárgyak még nem találta egymásra. Hogy egymásra találjanak, s az objektumok életre keljenek szükséges a betegség állapota a maga különös látásmódjával. Tinyanov hívja fel a figyelmet arra, hogy vannak olyan témák, pontosabban olyan létállapotok, amelyek elősegítik a vers születését, a szó és a tárgy egymásra találását. Ilyen például a gyermekkor, a gyermeki látásmód, s ide tartozik a betegség állapota is. A "beteg" valami egészen különös látásmóddal rendelkezik: figyelmét a közeli tárgyak vonják magukra, s ezek mögött már csak a végtelen húzódik⁹. A közeli és távoli, a végtelen összekapcsolódása elfeledtetíti a tradicionális látásmódot, a "beteg" olyan részleteket fedez fel, olyan, a véletlenül alapuló asszociációsorokat indít el és visz végig, amelyekben benne rejlik a szó és tárgy egymásra találásának lehetősége. S a lázban égő, félrebeszélő "beteg" lesz az, aki ki mondja, megtalálja a kulcsszót, amely a kinyilatkoztatás erejével hat, s szóra bírja a létet.

Ez a "beteg" nem más, mint a természet, amely bár metonimizálódik, csupán egyes részletei nyilvánulnak meg, de tulajdonképpen maga az egész a költői én alteregója. A költői én, a "я" nem jelenik meg a versben egészen a negyedik versszak végéig, mivel akkor már feloldódott a természetben, s csak hasonmásaiban él tovább.

A lét megszólalása, a vers megszületése lesz majd az az üdítő zápor, amely némiképpen oldja a feszültséget, de a lét feszültsége soha meg nem szűnik. Az oldódás első jele a versben mindjárt maga az első szó: "Накпанывано". Érdekes, hogy ez személytelen mondat, ami figyelmeztet arra, hogy itt nem csupán az esőről mint természeti jelenségről van

szó, hanem egy öntörvényű folyamat megindulásáról. De a folytatás sokáig várat magára. Csak a harmadik versszak végén indul meg mozgás, hallatszanak az első hangok, igaz, artikulálatlanok: nyögések, még a betegséget idézve, amelyek mégis megkönnyebbülést jelentenek: "С постов спасались бегством стоны".

A nyögésekhez mintegy hozzátapadva indul meg az erőcseppek futama, s ezzel együtt az alkotás folyamata is. Vita keletkezik a nedves fák s a szél között, s e folyamatba beletartozik a költői én is, hisz a vita róla is szól. Tehát az a lírai én, aki a szubjektumából kisugárzott energiával elindította a mozgást, része ugyan a folyamatnak, de a dialógusban már aktívan nem vesz részt, hiszen a dialógus — ami maga a vers — születése pillanatában objektivizálódik. Tehát a vita örök párbeszédet jelent a világ jelenségei között, öntörvényű folyamat, mint ahogyan öntörvényű az alkotás folyamata is, miután a lét megszólalt. Itt már maga a lét írja a verset, a költő "küldetése" — úgy tűnik — lejárt, megvalósította a kapcsolatot a léttel. Most már hátérbe szorul, rejtőzködik, alig észrevehető:

"Еще я с улицы за речью
Кустов и ставней -- не замечен,
Заметят -- некуда назад:
Навек, навек заговорят".

Az utolsó két sor híven tükrözi a paszternaki költői én helyezését, költői programja megvalósítását.

A korai Paszternak — a "mindenható költő" — a teljesség igényével a világ végsőkéig való szubjektivizálásának programjával lépett fel. Jelképesen saját személyességét áldozta fel, osztotta szét, hogy életre keltve a holt empiria világát, arcot és lelket adva mindennek teljessé tegye az életet, hogy a megvalósuló kapcsolatokban értelmet nyerjen a lét. Ez a mechanizmus viszont a személyesség el-

vesztését vonja maga után, hiszen az áttelekített világ már személytelen arcot visel magán /"образ Человека"/.

A saját törvényei szerint mozgó világban látszólag már nincs szükség a költői éltre, a folyamat visszafordíthatatlanul elindult, a költő már csak szemlélődő lehet, pedig a megismerés abszolutizálásával fogott hozzá az alkotáshoz. Központi jelentőségűvé a beszélő kert válik, a kert, amely az egységet szimbolizálja, a bűnbeesés előtti kert, azaz a "paradicsomi állapot". Az organikus egység azonban nem jelent harmóniát, a felfokozott izgalmi állapot, a vita örök.

A szubjektivitás tehát nem feltétlenül jelent személyeséget is egyben. Szubjektivitás és személytelenség kettőssége vonul végig a korai Paszternak versein, ebből származik az a feszültség is, amely nem tud nyugvópontra jutni egy ilyenfajta alkotásfilozófia következetes végigvitelével. Ez a kettősség a 40-es évekre tarthatatlanná vált, nyilvánvaló lett, hogy a költő mindenhatósága, a világ teljes áttelekítésének lehetősége illúzió csupán.

A továbbiakban a Doktor Zsivago c. regényhez kapcsolódó versciklus néhány költeménye alapján szeretném feltárni azokat az alapvető változásokat, amelyek a késői Paszternak művészetét meghatározzák. Arra a kérdésre próbálok választ adni, hogy beszélhetünk-e még dialógusról Paszternak késői költészetében.

A Zsivago-ciklus első verse — a "Гамлет"¹⁰ — a késői Paszternak programadó verseként fogható fel. A költői én szerepének alapvető változása már az első versszakot olvasva szembetűnő:

"Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислоняясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моем веку".

Az első meglepő dolog, amit tapasztalunk az, hogy a költői én mintegy kiemelkedve környezetéből kiáll a nyilvánosság elé. Ez a teatralitás eddig ismeretlen volt Paszternak köl-

tészetében. Az individuumnak ilyen előtérbe állítása a korábbi világrend megsérülését jelzi, előtérbe kerül az egyéni lét, a hangsúly az egyéni sors vállalására helyeződik át.

Nyilvánvalóvá vált — amint ezt az idézett vers is mutatja —, hogy a létnek vannak olyan szférái, amelyek nem domesztikálhatóak. Ilyen személytelen erő a történelem. A költői én tehetetlenül áll a külvilágból érkező jelzésekkel szemben, bár valójában ezek az egyén sorsa szempontjából igazi jelentőséggel nem bírnak, mivel a 40-es évekbeli paszternaki költészet azt sugallja, hogy a külvilág, a személytelen erők létét tudomásul kell venni, tudni kell velük együtt élni, de az egyén csak olyan dolgokkal foglalkozhat, amelyek saját kompetenciájába tartoznak.

Ily módon a világ a kései Paszternaknál a következő két részre bomlik: az egyén belső, zárt világára és a kaotikus külvilágra. A korai Paszternak világrendjének bemutatásakor elemzett transzcendens tartalma is megváltozott: itt már egy sajátos, egyéni vallásosságról beszélhetünk. Paszternak közeledik a pravoszláviához, de ő is — mint minden művész — a teremtés aktusával szekularizálja a vallást. Ezért pontosabb, ha vallásosság helyett a csodába, a feltámadásba vetett hitet emeljük ki. Ezt a léthelyzetet, ami a kései Paszternakot jellemzi a "Зимняя ночь"¹¹ c. versen keresztül szeretném bemutatni.

A versben előttünk áll a ház, a szoba — a belső világ jelképeként — és az azt körülvevő külvilág, ahol tombol a hóvihar. A hóvihar /"мерель"/ nagyon gyakori szimbólum a kor orosz-szovjet irodalmában. Blok verseiben, Pilnyak, Remizov műveiben az elszabadult őserők kavargását jelent, de ugyanakkor ott van az új élet lehetősége is.

Paszternak költészetében a hóvihar a személytelen szférájába tartozik. Feledést, álmot, sőt halált jelent ez a mindent elárasztó, mindent térdre kényszerítő természeti erő. Abban a világban, ahol a tél uralkodik megszűnik min-

denféle kapcsolat, megszűnik maga az élet. A tél személytelen jellegénél fogva valami természetfeletti időtartam, végtelenség illúzióját kelti, de — mint ahogy ebben a versben is megfigyelhetjük — valójában a természet rendjének alárendelt átmeneti jelenség. A külső és belső világ közti kapcsolatot az ablak jelenti. Ilyen értelemben az ablak nemcsak a védettség érzését szimbolizálja, hanem átlátszó ablaküvege azt is jelenti, hogy ezen keresztül kaphatunk információt a külvilágból, s ezen keresztül juthat be a "божий свет", hiszen az ablaknak van egy ilyen jelentése is: "окно небесное". De itt, ebben a versben ez utóbbi funkció nem működik, mert az üvegre rátapadt hópelyhekből készült csipke mintegy függönyként zárja el a két világ közötti bármilyen információ áramlását. A kaotikus külvilág tehát igazi veszélyt nem jelent. A ház, az ablak véd ezektől az erőktől, amelyek bár megpróbálnak betörni, de ezt viszonylag könnyen tartóztatja fel az ablaküveg, hiszen csipke képződik a hópelyhekből — mindez puhaságot idéz. A szubjektumnak nem kell ettől a világtól tartania, az igazi veszély nem a külvilágból jön, hanem a házból, a szobából. Tehát a belső világ sem mutat egyértelmű nyugodt, biztos képet, ez a világ is ambivalens.

Az életért folyó harcnak tulajdonképpen a szoba a valószínű színtere, amelynek közepén egy gyertya ég az emberi életet szimbolizálva, annak minden ellentmondásával együtt. A gyertya égése véges, mint ahogy véges az emberi élet is. Ilyen szempontból az égés a halált jelenti. De nem szabad elfeledkeznünk arról sem, hogy a gyertya fényt ad, ami a győzelmet szimbolizálja a sötétség, a halál felett. Tehát ez nem halál, hanem egy másik, magasabb szintre való transzformálódás, amely az örök életet jelenti, ami az embernek is megadatik, amennyiben halála után lelke másokban él tovább. S végül a gyertyaláng lobogása az élet sérülékenységet, törékenységet is jelképezi. A gyertyalángra veszélyt jelentő

szélfuvallat nem a külvilágból érkezik, hanem a szoba sarkából: "На свечку дуло из угла,".

J. Faryno hívja fel a figyelmet arra, hogy a ház, a szoba periférikus területei /sarak, mennyezet, padlás stb./ titokzatos, mágikus erőkkkel vannak tele, amelyek a személytelen világhoz tartoznak. Ezt a titokzatos jelleget erősíti az is, ahogy a figyelmeztető jelek egész sora jelzi a veszélyt. Tárgyak mozdulnak meg valamilyen mágikus erő hatására:

"И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал".

Ugyanezt a démonikusságot jelzik a mennyezetre vetődő kereszt alakú árnyak is. Hogy ezek a keresztetek nem a szakrális világhoz tartoznak, arra bizonyítékkul szolgál árnyék voltuk, csak a belső harc kivetített formái, tükröződései, de nem az igazi harcot jelentik. Tehát a belső világ ambivalens jellegének két pólusa a következőkben jelentkezik: a gyertya egésze a maga tisztaságával a szakrális világhoz való kötődést jelzi, de a gyertyát körülvevő titokzatosság a démonikus világ jelenlétét sem engedi elfeledni. Ez a kettősség jelzi a paszternaki költői én új léthelyzetét, s feloldást ebben a versben nem nyer. Mindössze a helyzet kiélezettsége tompul az utolsó versszakkal, ahol az időtlen szimbólummá emelt hóvihar megkapja természetes jelentését — február van:

"Мело весь месяц в феврале,
И то и дело.
Свеча горела на столе,
Свеча горела".

Azzal, hogy Paszternak megnevezte a hónapot, visszatért az idő természetes folyásához, s így már a tavasz, a megújulás eljövételének reményét is magában foglalja.

De a probléma ilyen fajta megoldása csak a külső és belső világ ellentétét oldja, a belső világ ambivalens jellegébe nem avatkozik be. Tehát a belső küzdelem egy állandó léthelyzet, amit az embernek tudatosan vállalnia kell. Lehet-e még szó ebben a léthelyzetben dialógus létrejöttéről? Az "отголосок", a visszhang idézése — amely a Zsivago-versek többségében előfordul — azt mutatja, hogy a dialógus már a múlté, hiszen a párbeszédhez képest a visszhang egyoldalúságot mutat: a szubjektum kérdésére már nem érkezik teljes értékű válasz, a környezet ugyanazt sugározza vissza. De ugyanakkor azt is jelenti, hogy valamilyen kontaktus még mindig létrejöhet a belső és külső világ között az emlékezésnek és a misztikának köszönhetően. De vajon ezt a kapcsolatot nevezhetjük-e dialógusnak abban az értelemben, ahogyan a korai Paszternak költészete kapcsán tettük? Az emlékezet működését, kapcsolatteremtő erejét a "Белая ночь"¹² c. költemény alapján próbáltam feltárni.

A külső és belső világ jelképei itt is adóttak: a kert és velé szemben a ház, amit felhőkarcolóként érzékel a költő. A két világ közötti kapcsolat megvalósulását szimbolizálja a nyitott ablak, hiszen hőseink az áblakpárkányra könyökölve beszélgetnek. Ám ugyanakkor az sem kerülheti el figyelmünket, hogy a szereplők helyzete statikus, kilépés a házból nem történik, tehát az emlékezet megnyitott ugyan egy kaput a külvilágba, de oda a lírai én kilépni nem tud. Így ez a lehetőség kihasználatlan marad, hiszen az emberi emlékezet csak a megismert, a domesztikált világra terjed ki, a külső, kaotikus világra nem, önmagán túllépni nem tud, a lírai én megmarad saját belső, intim világában. Dialógusról már nem lehet szó — a 20-as években írott versek szellemében —, ám ugyanakkor mégis beszélhetünk valamilyen kapcsolatról a két világ között, melyet a hangok áradása jelez. De még mielőtt e kapcsolat részletesebb elemzéséhez

hozzáfognánk, a tér- és időbeliség kapcsán szeretném néhány fontos körülményre felhívni a figyelmet.

Az idő értelmezésében, érzékelésében is fontos, hogy hol, melyik térben zajlik. A belső térben folyó idő végtelen, a külvilágra pedig az idő szokásos folyása jellemző. Tehát amikor az idő érzékelésében keveredés figyelhető meg — a vers kezdetén pl. az éjszaka és a hajnal érzete keveredik —, ebben a két világ határának összemosódása is szerepet játszik, bizonyítva azt, hogy a két világ közt létezik még valamilyen kapcsolódás.

S mit jelent az éjszaka, milyen szerepe van Paszternak verseiben? Két korábbi versre szeretnék utalni, mindkettő a 20-as évek elején keletkezett /1922/: a "Сестра моя — жизнь"¹³ és az "Определение поэзии"¹⁴ c. versekre. Mindkét költeményben rendkívül fontos szerepet játszik az éjszaka; mint szubjektum a lírai én szerepét veszi át. Az éjszaka az az időszak, amikor nincs lent és fent, nincs horizont, minden összemosódik, az égbolt földre omlik, eggyé válik a földdel:

"И в третий плеснув, уплывает звоночек
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.
Под шторку несет обгорающей ночью
И рушится степь со ступенек к звезде".

/Сестра моя — жизнь/

"Площе досок в воде — духота.
Небосвод завалился ольхою,"

/Определение поэзии/

S az éjszakában — éppen a kontúrok teljes összemosódása miatt — a hangok megnövekedett jelentőséggel bírnak, mert kitöltik az éjszaka ürességét. Gondoljunk csak az előbb idézett csengőszóra, a vonatzakatolásra, amely szívdobogásként szóródik szét a tájban, vagy a másik idézett vers kapcsán a költészet, a zene hangjaira, amelyek a süket, kaoti-

kus világmindenséget élettel töltik meg.

A "Белая ночь" c. versben az éjszaka kapcsán ugyanezeket a jelenségeket figyelhetjük meg: ahogyan összemosódik a "felhőkarcoló" ablakpárkánya az erdőntúli messzeséggel, s egyben ez az a két pont is, ahonnan a hangok áradnak az éjszakában. A távoli erdőkből hallatszó "eszelő madárcsattogtatás" a maga zűrzavaros állapotában, foszlányaiban jut el a lírai énhez:

"Ошалелое шелканье катится,
Голос маленькой птички лёдащей
Пробуждает восторг и сумятицу
В глубине очарованной чаши".

Ezt a szférát az emlékezet már nem tudja átjárni, a külvilág már nem domesztikálható, megmarad eredeti, kaotikus mivoltában. Az egyén sorsa szempontjából ezek a hangok már nem jelentősek, az egyénnek életét már zárt, belső világában kell megélnie. Az ablakpárkányról tehát a belső világból kiáradó hangok csak foszlányokban s mintegy véletlenül jutnak ki a kertbe:

"... с подоконника тянется
След подслушанного разговора".

A beszélgetés féltve őrzött, személyes kincs, erre utal a jelző: "подслушанный". A véletlenül, akaratlanul kiáradó szubjektivitás végigjárja a kertet, felöltözteti a fákat, átlelkészítő humanizáló erejéből megőríz valamit, igaz, nagyon keveset, hiszen lelket nem tud adni, tehát a fák már nem válhatnak a lírai én alteregójává. A lírai énnel párbeszédre már nem képesek, erejükből csak visszhangra futja, illetve a kapott energiát továbbadják, szétszórva azt a természetben.

A hangok áradása bár jelöl valamiféle kapcsolatot a két világ között, de itt már nem két egyenrangú szubjektum párbeszédéről van szó. Az emlékezet tehát mindössze annyit tud

segíteni, hogy a szubjektumból véletlenül kiáradó energia szétsugárzását lehetővé teszi, de visszajelzést a szétáradó szubjektivitásnak további sorsáról már nem kaphatunk.

Az emlékezet mellett a másik átlelkészítő erővel bíró dolog a kései Paszternaknál a vallás, a csodába vetett hit. A korai Paszternak számára a csoda maga az élet, annak az egysége, a szubjektum feloldódása ebben az egységben, a létel való harmónia megtalálása. A kései Paszternak verseiben viszont a csoda már egyértelműen a feltámadást, a halhatatlanságot jelenti.

A halhatatlanság az emlékezet kategóriájával függ össze. Az az ember, aki nem önmagáért él, hanem lelkét át tudja adni egy másik embernek, egy másik lénynek, halála után éppen lelke által él tovább a többi emberben, környezetében. Mert Paszternak szerint: "Человек в других людях и есть душа человека"¹⁵. De a feltámadás megélésének katartikus élménye mégis kiemelkedő pontja az egyén életének.

A "Ha Сrpаcтнoй"¹⁶ c. vers elemzésének segítségével szeretném megvilágítani, hogy a katarzis élménye, a csoda megvalósulása miképpen teremt dialógust, s milyen ez a dialógus. A vers dermedt, fagyos hangulatot árasztó képekkel kezdődik. A ködös éjben a meztelen Föld fázósan húzódik össze, mozdulatlanságba dermednek a ruhátlan fák, mindent valami félelemmel, szégyennel, bizonytalansággal teli némaság jár át. A néma éjszaka a teljes halál szimbóluma Paszternak költészetében. Az eredendő fájdalom és szégyen Krisztus keresztre feszítése óta ott húzódik minden természeti lény tudatának mélyén, feloldásra, megtisztulásra várva. Míg ez nem következik be, a természet nem él, hangok sem hallatszanak. Az oldódás folyamata gyönyörűen kísérhető végig a húsvéti szertartás nyomán, melyben megjelennek az első mozdulatok, fények, arcok, s legvégül a hangok a feltámadásra váró világban. A némaság, a mozdulatlanság megtöré-

se egyre határozottabb lesz, míg nem a csoda létrejöttének küszöbéhez érkezünk:

"И шествие обходит двор
По краю тротуара,
И вносит с улицы в притвор
Весну, весенний разговор,
И воздух с привкусом просфор
И вешнего угара".

Ez az a pont, ahol megidul a teljes feloldódás: megjelenik a dialógus a külvilág /vagyis a Föld a maga természeti valójában/ és egy belső szempontból kiemelt hely /a templom/ között. A húsvéti körmenet mozgása, a hangok, illatok, ízek keveredése jelzi az összeolvadást. S ebben az önfeledt kavarodásban Isten minden teremtménye — "тварь и плоть" —, ember és természet kicserélhetővé válnak egymással.

Az önfeledt áradás az éneklésben folytatódik tovább — amely az élet alkotóerejét szimbolizálja, az eksztatikus szépség kifejeződése —, és végső kiteljesedést nyer a Zsol-tárok és az Evangélium szétáradásával. Ugy gondolom, hogy ez az a pont, ahol a dialógus megvalósul a léttel is, és az empíria minden élő és élettelen jelensége között is. Tökéletes ez a dialógus olyan szempontból, hogy kicserélhetővé válnak egymással a párbeszédben részt vevő felek, a feltámadás, a halál feletti győzelem katarzisa mindenkit és mindent feloldott. De ez a dialógus mégis más, mint Paszternak korai verseiben.

A katartikus élmény, a felfokozott állapot csak pillanatnyi lehet. S bár a feltámadás élménye mindent áthat, a feltámadásban minden teremtmény egyenrangú — de mégis: a halhatatlanság megélése csak személyes élményt jelenthet. Érdekes összehasonlítani a korai versekben megfogható felfokozott izgalmi állapotot és ennek a katartikus élménynek megélését. Az első esetben a feszültség egy végtelen folyamat állandó jellemzője, s az izgalmi állapotban levő világ, a

természet ezt a közeget valami aktív tevékenységre használja fel: írja a verset, alkot. Itt viszont a feltámadás élményét megélők passzívak, átadják magukat ennek az élménynek. Hiszen a feltámadás, az örök élet bizonyosság, aminek be kell teljesülnie.

A kései Paszternak költészetében már nem jön létre az a dialógusláncolat, amely korai verseiben fellelhető volt. A külső és belső világ közti kapcsolatteremtés ugyan még megvalósulhat az emlékezet vagy a misztikus élmény segítségével, de a lírai én már nem tud kilépni belső intim világából. Új léthelyzet, s bizonyos mértékig új alkotásfilozófiai elvek megjelenésével találjuk magunkat szemben, s a dolgozat e kérdéskört próbálta a dialógus szempontját kiemelve felvázolni.

Jegyzetek

1. Fila Béla. Martin Buber dialógus gondolkodása. Vigilia 1983/3, 174.o.
2. Лена Силард. Русская литература конца XIX - начала XX века. Будапешт, 1983, с. 641.
3. Ю. Тынянов. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977, с. 182.
4. Ук. соч., с. 185.
5. Б. Пастернак. Собрание сочинений. М., 1968, с. 17.
6. Б. Пастернак. Охранная грамота, Воздушные пути. М., 1982, с. 222--223.
7. Ук. соч., с. 229.
8. Б. Пастернак. Избранное в двух томах. М., 1985, с. 97.
9. Ю. Тынянов. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977, с. 185.
10. Б. Пастернак. Избранное в двух томах. М., 1985, с. 390.
11. Ук. соч., с. 406.
Ежи Фарино. К проблеме кода лирики Пастернака. Russian Literature. January 1978, 69--101.o.
12. Б. Пастернак. Избранное в двух томах. М., 1985, с. 393.
13. Ук. соч., с. 74.
14. Ук. соч., с. 88.
15. Б. Пастернак. Доктор Живаго. Ann Arbor The University of Michigan Press. 1976, 68.o.
16. Б. Пастернак. Избранное в двух томах. М., 1985, с. 391.



F.k.: Dr. Bodnár László rektorhelyettes.

Készült a JATE Sokszorosító Üzemében . .

Engedélyszám: 145.

Méret: B/5.

Példányszám: 200 . F.v9 Lengyel Gábor.